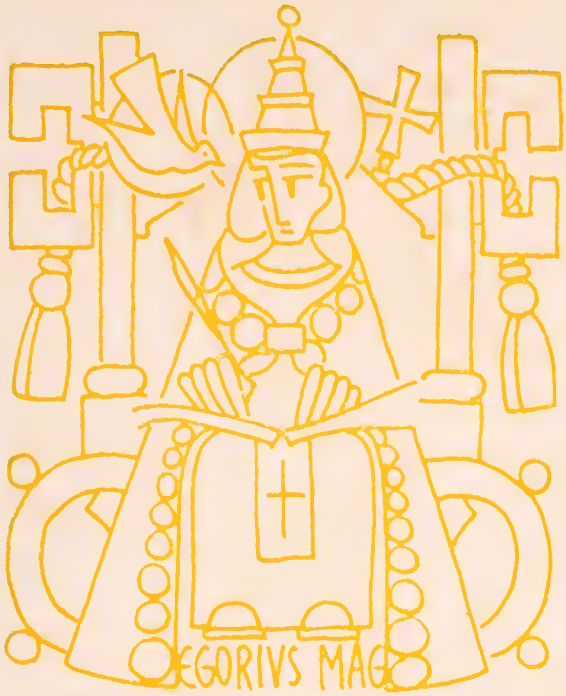
LIBRARY OF PRINCETON
MA
THEOLOGICAL SEMINARY

PER BX1970.A1 L513

Revista gregoriana.

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/revistagregorian4211inst



THEOLOGICAL SEMINARY
JAN 29 1988

Revista GREGORIANA

MAIO JUNHO
1957 21 ANO IV

INSTITUTO PIO X
DO RIO DE JANEIRO

INFORMAÇÕES
sobre a
REVISTA GREGORIANA do INSTITUTO PIO X do RIO DE JANEIRO

(Reg. n.º 864)

(Edição portuguesa da Revue Grégorienne de Solesmes
Diretores: D. J. Gajard e A. Le Guennant)

DIREÇÃO:

IRMÃS DOMINICANAS

COLABORADORES:

Os Monges de Solesmes — França.
Os Monges do Mosteiro S. Bento do R. de Janeiro.
Os Padres Dominicanos
Auguste Le Guennant — Diretor do Instituto Gregoriano de Paris
Revmo. Pe. Jean Biban — Vice-Diretor do Instituto Gregoriano de Paris
Henri Potiron — Professor do Instituto Gregoriano de Paris.
Revmo. Pe. Jose M. de A. Fenalva, C. M. F.
Dr. Andrade Muricy — da Academia Brasileira de Musica
Dr. Amoroso Lima — da Academia Brasileira de Letras
Revmo. Irmao Atico Rubini — Marista
Irmas Dominicanas

★ — Tudo que se refere a REDAÇÃO ou a ADMINISTRAÇÃO (assinaturas, mudanças de endereço, reclamações etc.) deve ser endereçado à Diretoria do INSTITUTO PIO X DO RIO DE JANEIRO, Rua Real Grandeza, 108 — Centro Social Feminino — Botafogo, RIO DE JANEIRO.

★ — ASSINATURA ANUAL (Janeiro a Janeiro). — Por enquanto, tiragem bimestral. — Para o Brasil: Cr$ 70,00 — Para o Estrangeiro: Cr$ 80,00 — Numero avulso: Cr$ 15,00 — Numero atrazado: Cr$ 20,00 — Mudanca de endereço: Cr$ 2,00

Deposito: INSTITUTO PIO X, Livraria "Lumen Christi", Livraria Vozes Ltda. e Confederacão Catolica Arquidiocesana do Rio de Janeiro.

★ — A REVISTA GREGORIANA é enviada, por direito, aos Sócios do INSTITUTO PIO X DO RIO DE JANEIRO.

★ — Roga-se que toda a correspondencia com o INSTITUTO PIO X, seja sempre acompanhada de um selo para a resposta.

★ — Os pagamentos sao feitos por Vale Postal ou cheque, em nome da Diretora do INSTITUTO PIO X — Rua Real Grandeza, 108 — Botafogo — Rio de Janeiro.

★ — Inscrevam-se como Socios do INSTITUTO PIO X DO RIO DE JANEIRO, serão sempre avisados sobre todas as suas atividades (aulas de liturgia, conferencias, Missas Cantadas, etc.) e do movimento gregoriano em geral, darão um grande auxilio à irradiaçao da Obra Gregoriana no Brasil. Esperamos de sua caridade a inscrição como:

Socio Titular — CR$ 120,00 por ano;
Sócio Protetor — CR$ 200,00 por ano;
Socio Fundador — CR$ 500,00 por ano;
Socio Benfeitor — CR$ 1.000,00 por ano ou mais.

DEO NOSTRO SIT JUCUNDA DECORAQUE LAUDATIO.

Sl. 146, 1

EUCARISTIA

ESCOLA SUPERIOR DE CATEQUESE
MATER ECCLESIAE
(ZONA SUL)
Rua Real Grandeza, 108
Botafogo - GB.
Tel. 226-1822
ZC-02

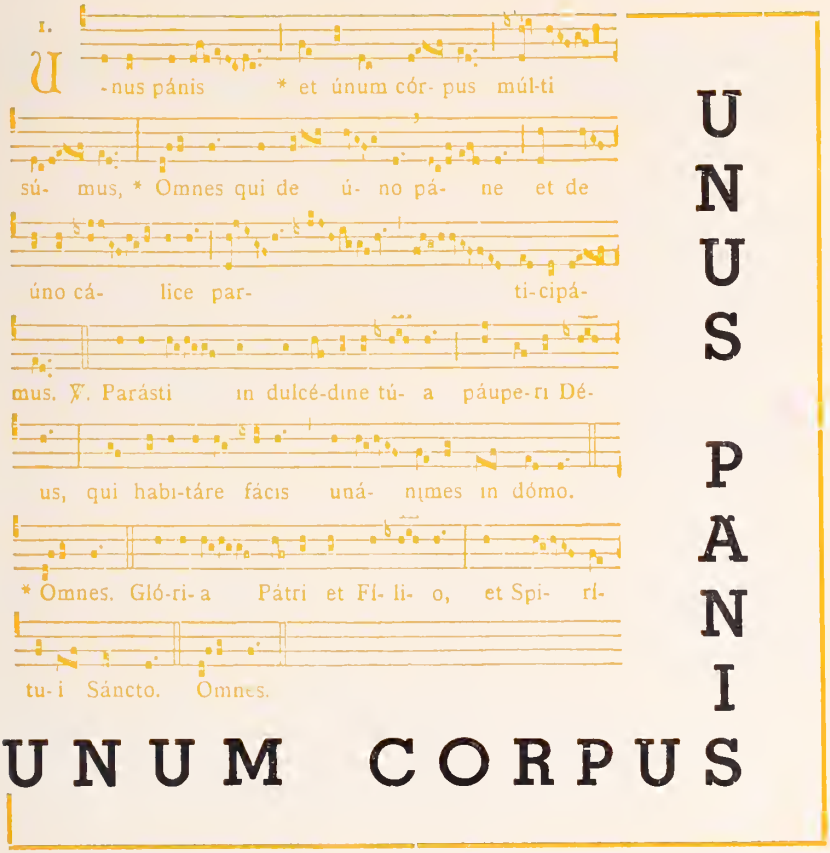
TEMA do próximo número: *LITURGIA*

SUMÁRIO

Unus panis — por Frei Lucas M. Moreira Neves O. P. 3
Intróito "Cibavit" e Communio "Quotiescumque" — por D. João Evangelista Enout, O. S. B. 8
A alegria que o mundo não pode dar — por D. Estêvão Bettencourt, O.S.B. 16
Técnica e oração cantada — por D. Jacques Lonsagne, m. b. 28
2.º Livro de Canto Gregoriano — por Ir. Marie-Rose Porto O. P. 45
Esclarecimentos pedidos 52
Vida do Instituto Pio X — por Ir. Maria Lina O. P. 56

Direitos de propriedade reservados para todos os desenhos.

COM APROVAÇÃO ECLESIÁSTICA



IMPRESSIONADO pelo milagre eucarístico de *BOLSENA*, *o Papa Urbano IV, a 8 de setembro de 1264, estendia à Igreja universal a festa recém-instituída, mas ainda muito restrita, do Corpo de Deus. Para a nova solenidade era preciso um novo ofício litúrgico. E' a Mestre Tomás de Aquino, jovem teólogo dominicano da Universidade de Paris, que o Papa vai pedir a composição dêsse ofício. O teólogo era por acréscimo um poeta. E era, mais que tudo, um homem profundamente embebido da Palavra de Deus nas Escrituras. O texto que êle entregou ao Papa (e que hoje ainda a Igreja recita nesta festa) era, sôbre a clássica estrutura de salmos, e fora alguns poemas do próprio santo Tomás, um grandioso mosaico de belos extratos do Antigo e do Novo Testamento. Admiràvelmente selecionados e en-*

trelaçados uns aos outros, sob o prisma ora do simbolismo e da alegoria, ora do rigor dogmático aqui da piedade, ali da catequese, os textos bíblicos vinham formar um conjunto não sòmente de louvor ao Sacramento mas também de forte e densa doutrina eucarística.

Como tema central do IX responsório de Matinas, santo Tomás escolheu uma frase de São Paulo: "unus panis, unum corpus multi sumus . . ." Será talvez o mais belo, e certamente o mais substancial de todos os textos do Apóstolo refrentes à Eucaristia. Engastado assim, entre outros textos que o explicam e completam, no ofício litúrgico, êle ganha porventura mais expressão, faz-se mais sugestivo. E' necessário penetrá-lo mais e mais. Tentar extrair tôda a essência doutrinal e religiosa que êle contém. E' o que procuramos, discorrendo aqui sôbre êle. Trabalho exaustivo de exegese? Não. Mas séria reflexão sôbre as linhas de pensamento de São Paulo que neste texto descobrimos, e explicitação delas.

O TEXTO E SEU CONTEXTO

E' no capítulo X (vv. 16.17) da primeira carta aos cristãos de Corinto que encontramos aquelas palavras recolhidas por Santo Tomás. Muitos problemas, muitas hesitações e discussões houve em tôrno da exata versão das frases. Hoje, os mais abalizados exegetas dão como única tradução autêntica a seguinte:

> "Pois que o pão é um só,
> nós, sendo muitos, somos um só corpo
> pois temos parte todos, no único pão".

Esta argumentação de São Paulo não faz parte de um texto diretamente eucarístico. E', dizemos bem, uma argumentação e inscreve-se como uma orientação prática dentro de uma polêmica. Criara-se entre os cristãos coríntios o costume de comerem, ostensivamente e quase por sistema, pães retirados dos altares de ídolos pagãos. Não! responde o apóstolo. Não convém. São, na verdade, falsos deuses, ídolos sem alma. Mas não importa: o pão a êles ofertado torna-se um culto dêles. Comer assim do pão dos sacrifícios pagãos é, de certo modo, ligar-se aos falsos deuses. Pois não é assim com o sacrifício cultual cristão? (E aqui entra aquêle raciocínio do Apóstolo). Comer o pão abençoado e que se parte em memória de Cristo não é, na verdade comungar ao próprio corpo de Cristo? E beber o cálice de bênção não é comungar ao sangue de Cristo? Nessa argumentação Paulo introduz seu ensinamento sôbre a Eucaristia: quando participamos dêste pão bendito, podemos ser muitos e diferentes, mas porque o pão é um só, somos todos um único corpo todos quantos participamos do único pão.

UNUS PANIS, UNUM CORPUS

Nestas simples palavras podemos, entre outras idéias extremamente profundas, básicas no pensamento de São Paulo, recolher duas afirmações transcendentes com relação à Eucaristia.

UNIDOS AO CORPO DE CRISTO

Houve um tempo, e não vai bem longe, em que se tornava um lugar comum afirmar que a doutrina de Paulo era o antônimo, ou quase, da doutrina tradicional dos evangelhos em mais de um ponto, e pontos capitais do cristianismo. E acrescentava-se galhardamente que o inventor da Religião de Jesus fôra na realidade... Paulo. (Na pena de alguns, isto pretendia ser um formidável elogio a São Paulo). Ora não é difícil ver aqui o desmentido a esta hipótese.

Paulo não estêve presente nem à promessa (João, capítulo VI) nem à instituição (Lucas, XXII/19 e textos paralelos) da Eucaristia. Tomou contato com ela ao penetrar na Igreja. Quando, pois, na 1.ª aos coríntios êle descreve a Ceia do Senhor e fala da "fração do Pão", êle transmite, segundo sua própria observação, "o que havia recebido da Tradição". Assim o dado essencial da fé eucarística de Paulo é rigorosamente o mesmo dos evangelhos: o Mestre deu a comer a seus discípulos o seu corpo. E seu corpo é o Pão — o Pão de bênção, como o chama o Apóstolo. Já se disse que um dos aspectos do estilo e do pensamento de São Paulo é o realismo. Realista, êle é porque dá mesmo às mais altas idéias uma concretude (quase direi uma espessura) que as aparenta intimamente com as coisas mais próximas de nós, e lhes dá assim uma vida real, sensível, palpável. Realista, mais ainda, porque não hesita em levar tão longe quanto possível, na linha da vida real, incarnada, existencial, o dinamismo das idéias, das verdades aprendidas.

Assim para êle o pão não podia ser, de forma alguma, um vago e remoto símbolo, apenas perceptível, do Corpo de Cristo: é o Corpo de Cristo. Eis porque em frases lapidares o Apóstolo volta sempre a afirmar tal identidade: Partir aquêle Pão é comungar ao Corpo do Senhor. Comê-lo indignamente é tornar-se réu do Corpo. Recebê-lo inadvertidamente é não tomar consciência do Corpo de Jesus.

Aqui não há como não pôr em relêvo, em ligação direta com o que acabamos de notar, um ponto capital do ensinamento de Paulo. E' que, ora explicitamente ora de forma latente, em várias passagens de suas cartas êle alude ao mistério da permanência que é, de resto, a correspondência normal à pre-existência de Jesus, tão importante igualmente na doutrina do Apóstolo. "Cristo, o mesmo ontem, hoje, eternamente", êste tema da carta aos hebreus (sejam quais forem as condições de autenticidade paulina desta carta) é bem um tema vitalmente, profundamente paulino. E' interessante notar como, nas epístolas do cativeiro que são as epístolas cristológicas por excelência, jamais Paulo

fala do Cristo no passado, mas sempre no presente. Êle O designa como o "eternamente vivo". A vitória de Cristo na Ressurreição e na Ascenção significa pràticamente para o Apòstolo êste poder que tem o Cristo de estar vivo. Esta idéia, bem sei, é profusamente orquestrada no Apocalípse por São João. Parece, entretanto, que Paulo a prega com um cunho peculiar: é como se, graças à "Plenitude de divindade" que habita *(no presente) corporalmente em Cristo, nós pudéssemos entrar em contato imediato com o Mestre. E' pena que são Paulo não tenha explicitado mais sua teologia da permanência da Humanidade de Cristo.*

Uma coisa é certa: quando fala do Corpo de Cristo, Paulo não pode deixar de passar neste Corpo glorioso, vivo, onipresente. E' com êle que, para além da matéria do pão, o Cristão entra em contato pela Eucaristia. Entra em contato, *dizemos nós. O realismo, que já assinalei, de são Paulo, convida-nos talvez a ir mais longe. Assim como êle dizia, falando do Batismo, que o batizado mergulha, imerge no Corpo de Cristo, afirma êle agora que o comungante é o Corpo de Cristo. Mais do que uma simples união, ainda que fosse a mais íntima, mais do que uma assimilação, há entre o cristão que comunga e o Corpo de Cristo uma identificação. Talvez não sejamos tão realistas quanto são Paulo. Nossos conceitos são precários demais e demais tímidos para traduzir o alcance e a significação dessa identificação. Mas a expressão de são Paulo põe-nos ao menos no caminho da verdade total da Eucaristia. Faz-nos entrever o intraduzível mistério de nossa fusão com o Corpo crucificado, mas glorioso, do Salvador.*

MUITOS, UM SÓ CORPO

Muito mais, porém, diz-nos aquêle texto de são Paulo. Corpo do Senhor.

uma das ideias-chaves de tôda a doutrina das epístolas é sem dúvida a de que, unidos uns aos outros, os fiéis de Cristo formam um corpo. Foi para ressaltar a unidade da Igreja de Cristo na imensa variedade dos homens que a compõem — judeus e gentios, gregos e romanos, escravos e livres, homens e mulheres — que são Paulo lançou primitivamente esta alegoria do corpo. Ela aparece aliás em meio de outras metáforas que apontam a infrangível unidade essencial à Igreja de Cristo: ela é como uma árvore nascida de muitas sementes, uma casa feita de inúmeras pedras, uma noiva que se guarda só para seu noivo. Mas a imagem que são Paulo preferiu e mais explicitou foi esta, do corpo. Corpo do Senhor é a Assembléia dos cristãos.

Êle não a inventou, decerto que não: ela foi fartamente utilizada entre os clássicos gregos e romanos. Conhece-se sobretudo a alegoria de Menenius Aggrippa divulgada por Tito-Lívio. Apenas Paulo a enriqueceu com insuspeitáveis ressonâncias religiosas, teológicas:

ao longo dos tempos e dispersos no espaço por todos os horizontes, todos os que crêem em Jesus vêm a compôr êste corpo gigantesco,

nele cada qual desempenha a função de membros e orgãos, nervos e ligamentos. Não terão todos a mesma função ou idênticas atividades. Estas serão mais ou menos nobres, aparentes ou importantes — tôdas, porém, são essenciais à vitalidade, à sobrevivência, ao dinamismo do corpo. Além disso, todos os órgãos são solidários entre si,

dêste corpo a cabeça é o Cristo. A cabeça donde vem a saúde, o sentimento, o movimento, e mais que isso, todo influxo vital. E' graças à Cabeça que cresce o corpo, desenvolve-se e dura.

Ora, que faz a Eucaristia? No texto que analisamos são Paulo nos diz de maneira sugestiva que a unidade do Pão que comemos faz de uma multidão um só corpo. Vai aqui, sem dúvida, a afirmação daquilo que chamaremos o caráter social da comunhão. Foi santo Agostinho que disse numa fórmula feliz e bem de seu estilo que a Euraistia é duplamente sacramento do Corpo de Cristo: de seu corpo individual e de seu Corpo Místico. Quer dizer que de certa maneira, por sua parte, a Eucaristia faz a Igreja, gera a Igreja.

Partindo, como é seu costume, de um lado concreto, são Paulo fala do pão único: será decerto uma alusão ao pão que na noite da última ceia Jesus partiu e distribuiu entre os seus. Alusão também ao pão único usado na eucaristia primitiva. O que importa, entretanto, é a transposição que faz o Apóstolo da unidade material do pão para a unidade de espíritos daqueles que comem êste pão. Êle nos ensina assim que ninguém está sòzinho quando come o Pão. Que ninguém pode, sob o pretexto de recolhimento, insular-se, alheiar-se em sua comunhão. Pois a comunhão é comum união, e na Eucaristia Jesus não é meu Jesus, *como se diz com um forte ranço de egoísmo e de complexo de apropriação, é o Corpo no qual vem vincular-se a união de todos os fieis entre si. "Há um só Pão, por isso, ainda que sejamos muitos, fazemos um só Corpo, quantos participamos dêste Pão único".*

Assim, na triplice dimensão da expressão Corpo de Cristo — *seu Corpo físico e individual, glorioso e permanente, seu Corpo eucarístico e seu Corpo Místico — nesta triplice dimensão que são Paulo voluntàriamente entrelaça tão inextrincàvelmente para que uma enriqueça a outra, reclame a outra numa osmose singular, há para nós uma lição: que a Eucaristia ao mesmo tempo que nos põe em contato com o Cristo em seu corpo de Homem-Deus, liga-nos também a nossos irmãos como membros de um corpo vitalizado pela Cabeça comum. Diminuir a Eucaristia de um dêstes valores é em verdade empobrecê-la. Será talvez destruí-la.*

INTROITO E COMMUNIO de CORPUS CHRISTI

☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆

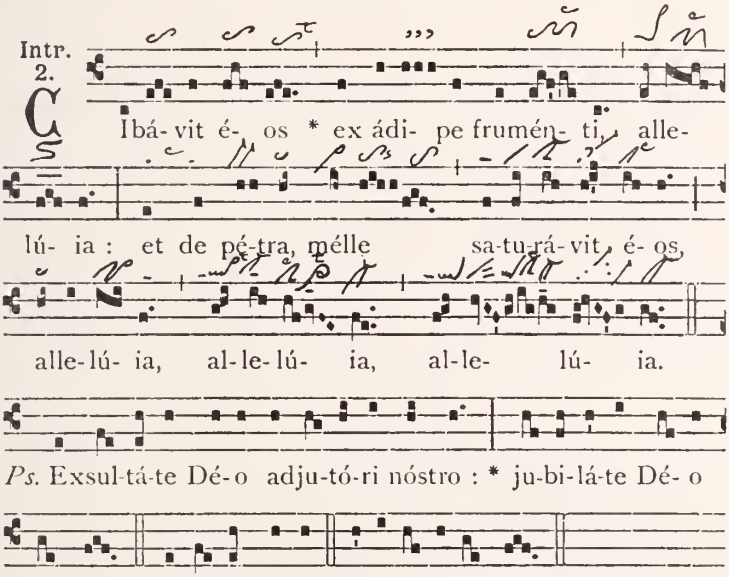
A MISSA DA FESTA DO CORPO DE DEUS foi, sem dúvida, bastante inspirada, em sua composição musical, pela magnífica missa de Pentecostes que a precede, no Calendário, de pouco mais de uma semana.

O Ofertório "Sacerdotes" e a Comunhão "Quotiescumque" de Corpus Christi foram buscar, com maior ou menor felicidade, sua forma musical no Ofertório "Confirma" e naquela exuberante Comunhão de Pentecostes: "Factus est repente". A peça com que se abre a missa de Corpo de Deus é, por sua vez, o próprio Introito "Cibavit", um dos introitos eucarísticos antigos, de linha muito simples e magistral, o intróito, da 2.ª feira imediata à Festa do Espírito Santo. E' uma felicidade quando uma festa mais moderna pode encontrar entre as pérolas escondidas do velho e riquíssimo repertório gregoriano, uma peça que diga plenamente o que ela quer dizer, podendo assim incorporá-la ao seu formulário tal qual ela brotou da inspiração de seu autor

antigo, música e palavras nascendo juntas para uma nova existência, única e inconfundível. Fora êsses casos, é inevitável o processo laborioso e não sempre isento de sacrifícios das adaptações e entonizações de temas musicais que nasceram com outras palavras, aos textos escolhidos pelos compositores litúrgicos de novas festas. E' com prazer, pois, que se encontra no pórtico desta festa da Eucaristia um Introito antigo que traz a marca da espontaneidade e equilíbrio das coisas bem nascidas. O texto dêste Introito constituído pelo último versículo do Salmo 80 (v.17): "Alimentou-os com a flôr do trigo e saciou-os com o mel do rochedo" é de clássica aplicação eucarística; e é à Eucristia que se quer referir o texto litúrgico da 2.ª feira que segue a festa de Pentecostes. O Espírito Santo veio para dar vida, para garantir a permanência e expansão da obra Redentora do Filho que, doravante, se assenta à direita do Pai. A Eucaristia é o alimento substancial e divino, é o Sacramento da unidade do Corpo que o Espírito veio informar como alma incriada da Igreja.

Divide-se o Introito em duas frases, como dois são os hemistíquios do versículo do Salmo.

1. Cibavit eos ex adipe frumenti, alleluia



Tôda a primeira frase é extremamente simples e sua expresão reside na leveza e fluência suave com que deve ser conduzida.

A entoação muito ligada e leve, com ligeira expressão nos dois acentos tônicos, sendo, o de "eos" mais piano, e o torculus da última sílaba muito pouco apoiado correspondendo ao "t" (tenete) sôbre um neuma naturalmente leve pelo seu traçado. O acento tônico de "*ádipe*" um pouco ampliado, caindo delicado sôbre as trítrofas leves, caminhando, arredondado para o acento tônico de "*frumenti*", ornado de neumas de 5 notas ligadíssimas — expressas por um só traço de pena, e leves, com um "c" — "celeriter". A nota de cadência do *lá* inferior une-se, sem pausa e com uma arcada bem ligada e sem esfôrço com o podatus longo e liquescente da 1.ª sílaba do Alleluia. A 2.ª sílaba do mesmo é muito leve ("c") e ligada, apoiando-se bem o torculus longo do acento, já em plena tônica, com que se encerra a frase.

2. Et de petra, melle saturavit eos. Alleluia, alleluia, alleluia.

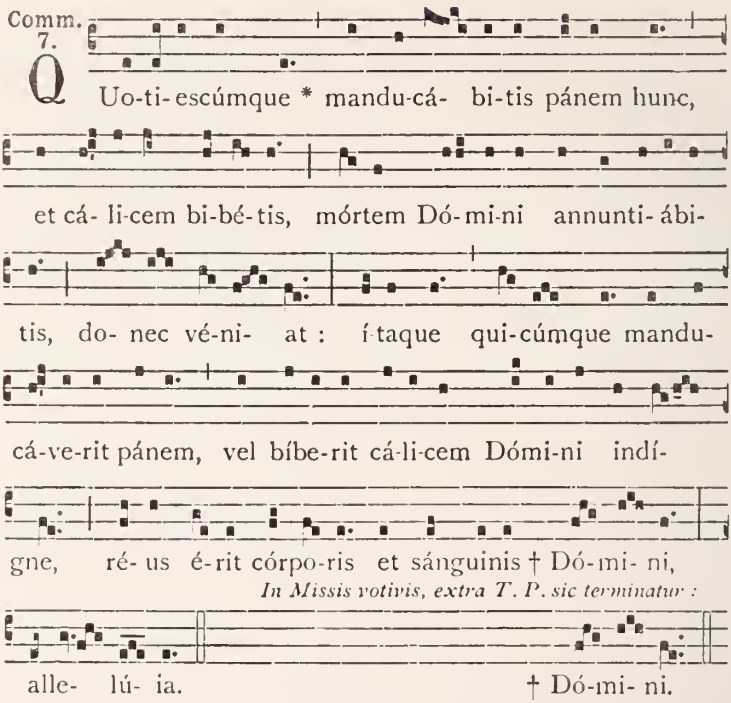
Esta segunda frase, mais viva que a primeira divide-se em 2 membros: o 1.º constituido pelo texto do Salmo e o 2.º pelos três alleluias.

O inciso inicial: "*et de petra melle*" tem a estrutura modal de um início de salmódia do 2.º modo. O lançamento da frase é modalmente uma entoação salmódica com o *dó-ré-fá* e depois a bordadura *sol-fá*. "Petra" e "Saturavit" são as duas palavras especialmente realçadas pela música. Realmente esta "pelra" da qual sairá o mel da sabedoria com que serão saciados os filhos de Deus é o próprio Cristo: "Petra autem erat Christus" dizia S. Paulo aos Coríntios (I, 10, 4). A entoação é viva atingindo a dominante com o acento tônico de "petra" em um neuma de duas notas bem apoiadas e expressivas (bivirga com episemas), que, entretanto, não detêm o movimento da entoação: êste continua levemente pelos neumas de "melle" (bem pronunciados ou mais pròpriamente "saboreados" os dois "l" da palavra). A cadência em "ré" é também leve e suave, liga-se, porém, imediatamente a uma nova entoação ainda mais vibrante que a anterior, que ultrapassa a dominante *fá* e vai fazer do "sol" a nota expressiva dos dois neumas apoiados da palavra "Saturavit". A entoação dessa palavra vai do ré ao sol nas duas primeiras sílabas, com apenas duas notas ré-sol, segundo o manuscrito que estampamos. A edição Vaticana que seguimos para o canto coloca um podatus na 2.ª sílaba, repetindo o "ré" da 1.ª e subindo ao "sol". O manuscrito faz crer que a entoação devia logo saltar para o neuma do acento tônico, razão porque respeitaríamos o seu espírito, ainda que não sua letra, passando com leveza pelo podatus ré-sol, que êle desconhece, atingindo a clivis apoiada do acento tônico e insistindo na expressividade da palavra com o salicus da sílaba seguinte que salienta ainda a nota "sol". O neuma de "eos" é ligeiro e pousa na dominante. Termina-se assim o 1.º membro desta frase: êle reune o máximo de expressão de tôda a peça, principalmente na palavra "Saturavit" que retoma e reforça muito o 1.º élan de "petra".

O segundo membro constituído pelos 3 alleluias é atacado sem demora, no mesmo grau de cadência anterior. O 1.º alleluia é muito leve e piano. O 2.º um pouco mais expressivo com neumas apoiados na 1.ª e 2.ª sílabas, sendo que a seguinte, correspondente ao acento tônico, é tratada de maneira muito especial: uma clivis leve — com "e" — seguida de climacus com "t" (tenete) expresso por um episema na 1.ª nota. O inciso fecha-se com cadência na subtônica que evidentemente aí não tem função de nota de cadência mas de bordadura inferior a ser executada em arcada bem ligada com o neuma do 3.º alleluia, a iniciar-se com um ré longo. A clivis longa final do 2.º alleluia não pode pois ser focalizada independentemente do que se segue, verificando-se então que o "dó" prepara a continuação da melodia, como aliás a própria terminação salmódica dêste modo — terminação única — a cadência na tônica "ré" é preparada pela sub-tônica "dó". Êsse 2.º alleluia é pois bem balanceado entre seus neumas longos e a clivis leve e mais piano da sílaba tônica, sem, entretanto, acontecer que sua 2.ª nota da mesma clivis se precipite na nota episemática do climacus seguinte; não, o neuma leve deve saber preparar com um certo arredondado piano a emissão da nota longa que se segue, pois a expressividade desta depende enormemente da maneira como é preparada pela nota anterior.

Segue-se afinal o 3.ª allelnia que é o mais expressivo dos três e realmente para onde se encaminham os dois primeiros. Bem apoiado em seu 1.º neuma, ganha todo seu vigor expressivo e vocal na 2.ª sílaba, sendo que a primeira nota desta — o "fá" — é ainda leve, as duas notas seguintes "mi-ré" já são longas, preparando a subida do qüilisma que no seu cume encontra uma clivis "celeriter" seguida de clivis longa, dando-se assim aquêle balancear de movimento, registrado no alleluia anterior, discreto porém e sempre na base de um cerrado ligado. Os neumas finais são leves, como se vê pelas notações manuscritas, terminando-se pois a peça sem retardandos, mas em plena leveza de movimento, apenas bem mais piano e com um imperceptível pairar no "fá" do climacus e no "mi", no alto, que antecede imediatamente o suave pousar na clivis final.

O Salmo "Exultate Deo adjutori nostro: jubilate Deo Jacob" — 1.º versículo do Salmo 80 que nos deu o texto para a Antífona do Introito que acabamos de analisar — e o "Gloria Patri" que se seguem, devem ser entoados com grande vivacidade, como um verdadeiro convite a louvar a Deus, a nos rejubilarmos com Deus Pai, Filho e Espírito Santo pela riqueza e santidade do alimento de vida que nos foi dado, que nos sacia, que nos conduz com fôrça e doçura para a Pátria, que nada nos custa porque custou a alguém o preço infinito da morte redentora.



A Antífona da Comunhão: "Quotiescumque" é, como já dissemos, uma adaptação ao texto de S. Paulo da melodia do "Factus est repente", comunhão da Festa de Pentecostes. Tem-se falado muito mal desta adaptação, como qualquer coisa de extremamente infeliz. D. Baron, por exemplo, não disfarça sua apreciação: "C'est une mauvaise adaptation"; "la descent brusque... donne à *quotiescumque* une sorte d'essoufflement qui se communique en fait à toute la pièce..."; "un seul mot est expressif, et encore, par hasard"...; "Pour faire cette mélodie acceptable"... etc. (D. L. Baron: "L'expression du Chant Grégorien" vol. II, p. 152). Que dizer dessa crítica severa do monge Kergonan? Certamente foi audacioso, para não dizer imprudente, quem procurou um texto musical tão substancialmente ligado ao texto literário, como o dêste "Factus est repente" para adaptá-lo a outra letra, muito especialmente tendo-se em vista o caráter de significação e expresividade especialíssimas que têm texto e música da Comunhão de Pentecostes, esta descrevendo dramàticamente em som o espetáculo maravilhoso e empolgante que aquêle quer narrar, êste florescendo viva e detalhadamente em sua melodia e rítmo. Ora, separar esta união tão íntima e unir um dos elementos, a música, a um texto literário de índole tão diversa como o da admoestação severa, grave do "Quotiescumque" é certamente arriscar demais. Além disso, a peça de Pentecostes

é marcante, é arrebatadora, entusiasma e fica em quem a canta ou ouve, sempre naquela perfeita união expressiva de música e palavra. Pouco mais de uma semana depois da festa do Espírito Santo, aparece o mesmo texto musical que marcou, que exprimiu algo de muito vivo e sentido, a movimentar um texto de índole totalmente diferente. Essas as razões que realmente podem fundamentar as críticas de D. Baron e que são por demais óbvias para escapar a quem quer que examine, por um instante, o problema.

Entretanto não condenamos, nem julgamos perdida a causa da Communio "Quotiescumque". Para isso temos que considerá-la como peça autônoma, independente do "Factus est". Esqueçamo-nos um pouco dêste, ignoremos por um momento sua existência ou, se isso é impossível, esqueçamo-nos ao menos, e já será o suficiente, da interpretação especialíssima daquela Comunhão de fogo e sôpro veemente do Espírito. Ponhamos de lado tudo isso, tudo que nos lembre o "Factus est repente" inclusive sua paleografia e olhemos para a nossa peça, como ela existe diante de nós e veremos que não lhe faltarão ótimas qualidades e beleza. Por que essa entoação vibrante para um sisudo e rotineiro "Quotiescumque" que significa simplesmente, quase diria, vulgarmente: "Tôda vez"? Por que êsse 7.º modo entusiástico para musicar um preceito, quase uma zanga do Apóstolo a seus convertidos de Corinto um tanto propensos a irregularidades e abusos com as coisas santas? Ainda aqui temos que dizer, não nos lembremos da Comunhão de Pentecostes, olhemos para a nossa peça como ela é e vejamos se aquela entoação não poderá bem ter a leveza e a simplicidade necessárias para dar um pouco de vida e graça ao nosso desajeitado "Quotiescumque" e se o 7.º modo não nos será muito útil para salientar riquezas e segredos de autêntico lirismo no texto dessa Comunhão da festa da Sagrada Eucaristia. Parece-me de fato que assim é.

Ponhamos de lado o texto e a interpretação do "Factus est repente" e encontraremos, em interpretação bem diversa, um sentido e uma linha para o nosso "Quotiescumque".

Eis o texto da 1.ª Epístola de S. Paulo aos Coríntios:

> "Tôda vez que comerdes dêste pão e beberdes o cálice, anunciareis a morte do Senhor, até que Êle venha. Portanto todo aquêle que comer o pão e beber o cálice do Senhor indignamente, será réu do Corpo e do Sangue do Senhor, aleluia." (1 Cor. 11, 26s).

Todo o texto está dividido em duas grandes frases.

1. "Quotiescumque manducabitis panem hunc, et calicem bibetis, mortem Domini annuntiabitis donec veniat."

A entoação leve e piano, sem nenhuma procura de realce faz suavemente o jôgo entre tônica, dominante, tônica. A pala-

vra "manducabitis" é bem lançada, com vigor, sendo o porrectus do acento tônico cantado muito ligado e arredondado, terminando-se o inciso em leve recitativo. "Calicem" tem sua especial expressão no salicus, diminuindo logo para os neumas leves seguintes. Segue-se um recitativo muito sentido em sua simplicidade: "mortem Domini annuntiabitis" em tôrno do "dó". Basta que seja bem recitado, piano, ritmado e discretamente expressivo nos acentos de "Domini" e no de "anuntiabitis" para já ser algo de bastante belo, preparando o lançamento do trecho mais sentido da peca no "donec veniat" que termina a frase. Teològicamente a Eucaristia é um alimento do exílio, ela nos une realmente, mas sob os véus do mistério sacramental ao Cristo "até que Êle venha". Sugere pois esta palavra, como bem diz D. Baron, "a visão do Cristo Glorioso que nos saciará para sempre quando nos fôr ela oferecida sem sacramento" mas face a face. (Cf. op. cit. II p. 152). Está de fato reservado para êste "donec veniat" o momento de mais lírica expressão de nossa peça. "Donec" deve ser bem atacado em nota apoiada na corda dominante, fazendo um arco até ao "fá" descendo depois a melodia em estrito ligado e leveza, num diminuindo ligeiramente interrompido pelo neuma quilismático de "veniat", pousando na dominante com que se encerra a frase.

2. "Itaque, quicumque manducaverit panem, vel biberit calicem Domini indigne, reus erit corporis et sanguinis Domini, alleluia."

Esta frase de caráter preceptivo ou de admoestação recebe um tratamento todo êle de recitativo pouco ornado. Não há outra solução possível e no caso não parece tenha sido pouco feliz a fórmula, bem ao contrário. E' discreta, caminha bem e facilita bem a que as próprias palavras dêm-se a si mesmas a expressão a que têm direito.

E' preciso, sim, que tôda a frase seja recitada com leveza e ritmo, sem pretensões, piano, realçando apenas uma ou outra palavra segundo a exigência da melodia, dos neumas na base de seu significado na frase. "Itaque" é leve, ligando-se logo ao que se segue, caminhando piano; o acento de "manducáverit" realçado pelo salicus, voltando logo ao piano e arredondando-se com leveza "panem". A recitação continua leve, sem pesar no podatus de "Domini" mas passando ligeira por êle, preparando-se com cuidadoso arredondado da nota anterior o episema de "indigne". O último membro prossegue sempre no recitativo ritmado, ligado, ligeiro e piano, crescendo e ampliando-se nos neumas da última palavra do texto: "Domini". O "alleluia" brota, por fim, sem tardança, leve e piano, como antes de "Domini", apoiando-se com expressão a virga pontuada da qual se desprende bem ligado e suave o torculus leve seguinte, caindo com bom apoio no torculus longo final.

Do estudo que fazemos desta peça podemos concluir que ela em nada compromete o repertório gregoriano em suas peças de

adaptações, bem ao contrário. Sobretudo, um estudo mais atento da peça, revela-nos que ela está muito mais longe do "Factus est repente" de Pentecostes do que pode parecer à primeira vista. Ela tem sua índole própria, suas soluções próprias, sua interpretação própria, é autônoma e só considerando-a assim podemos fazer justiça à sua composição e intepretá-la como ela o exige. Qualquer tentativa de considerá-la como uma 2.ª edição da Comunhão de Pentecostes leva a uma posição falsa e necessàriamente injusta. Cantemos pois com leveza e simplicidade, sem dramatizações nem indevido entusiasmo o severo preceito paulino — não é fácil tornar lírico e musical algo de tão severo — que poderia encontrar talvez outras formas musicais, mas não muitas, mais felizes que a que nos oferece o nosso Gradual Vaticano.

Caro leitor,

Sabemos que a REVISTA GREGORIANA lhe está sendo útil. Agradecemos sinceramente seu incentivo por carta ou verbal. Ajude-nos então a propagá-la, enviando-nos ao menos 1 assinatura nova.

A ALEGRIA que o mundo NÃO PODE DAR

★

COM o presente número a REVISTA GREGORIANA, por graça de Deus, dá início a uma série de reflexões sôbre os salmos, reflexões que visarão a espiritualidade mais do que a erudição técnica.

Como se sabe, os salmos são preces que, inspirados outrora pelo próprio Deus, constituem ainda hoje a base da oração oficial e do canto sacro da Igreja. O grande aprêço que a cristandade consagra a êsses textos, está fundado na convicção de que Quem os redigiu, há quase três mil anos atrás, não foi simplesmente o rei Davi ou algum poeta de Israel, mas *o próprio Cristo*...

E que visava o Senhor por meio de tais cânticos?

Desejava exprimir os afetos que encheriam a sua santíssima alma humana ao passar pelas vicissitudes da nossa vida na plenitude do tempos; queria de ante-mão manifestar a sua oração ao Pai nas alegrias e tristezas, nos altos e baixos de sua peregrinação terrestre.

Desejava também, numa perspectiva ainda mais longínqua, manifestar as atitudes de espírito que seus discípulos deveriam assumir no decorrer dos séculos, em meio às variedades que o mundo oferece, quando estivessem prolongando em sua vida a vida e a obra do Redentor. O Cristo assim propunha aos cristãos o manual de preces para se elevarem ao Pai em união com Êle, o Irmão mais velho e o Exemplar (cf. Rom 8,29), nas mais diversas fases da vida.

Tertuliano, escritor cristão do séc. 3.º, incutiava breve e profundamente essa verdade:

David, "apud nos canit Christum, per quem se ipse cecini! Christus. — Davi entre nós canta o Cristo, e por Davi foi o Cristo mesmo que cantou a Si" (De carne Christi 20).

Tão profundo pensamento é desenvolvido por famoso autor contemporâneo, que dá claramente a ver o valor que têm os salmos para a piedade cristã:

"Desde que Cristo e Maria conheceram e repetiram essas fórmulas (os salmos), elas se carregaram, por assim dizer, com tôda a riqueza da piedade cristã.

Repetidas na Casa santa de Nazaré, cantadas nas reuniões da cristandade primitiva..., meditadas pelos mártires de todos os tempos na expectativa do seu testemunho sangrento..., retomadas por gerações de monges e sacerdotes, lidas e relidas por tantas almas sedentas de paz ou devoradas por zêlo apostólico, revolvidas lentamente por milhares de doentes e moribundos sôbre o leito de dor , essas preces são mais veneráveis do que as mais preciosas relíquias expostas em nossos santuários, pois nelas encontramos não os restos materiais dos santos que nos precederam, mas a alma de tôda cristandade" (J. J. Weber, Maison-Dieu 33 [1953] 6).

A série proposta abrir-se-á com o salmo 4, o qual no Breviário Romano faz parte da oração da noite (Completas) de todos os domingos e dias festivos do ano. E' também recitado nas Matinas da solenidade do Corpo de Deus, pois, abordando o mistério de Cristo e dos cristãos, contém especial alusão ao trigo e ao vinho que alegram o coração, o que na perspectiva cristã significa acêno à *Eucaristia*.

* * *

Antes de passar ao texto do Sl 4, muito importa ao leitor reconstituir a ocasião histórica em que teve origem êste cântico.

O título (v. 1 (1) o atribui a Davi (séc. 10º a.C.), que o deve ter redigido por ocasião da revolta de seu filho Absalão (2); o rei foi então obrigado a fugir de Jerusalém, com seiscentos homens, para o deserto de Jericó; mas nem assim se achava seguro, pois Absalão lhe podia ir ao encalço com os seus doze mil guerreiros. Destituído de todo amparo humano, escarnecido por seus inimigos e talvez pelos próprios companheiros, que o julgavam rejeitado e condenado por Deus, Davi compôs então uma oração da noite, cheia de fé e confiança: é o salmo 4, expressão de paz e otimismo de uma alma fiel posta em meio às mais sérias provações de ordem física e moral.

---

(1) Os títulos dos salmos não provêm do autor sagrado mesmo, mas foram posteriormente acrescentados, não mais sob o carisma da inspiração; às vêzes carecem de autoridade.

(2) E' o que se depreende do título do Sl 3, o qual, tanto pelo conteúdo como pelo vocabulário, é muito afim ao Sl 4:

"Salmo de Davi, quando fugia de seu filho Absalão" (Sl 3,1).

O Cristo Jesus terá rezado tal prece nas angústias e nos serões de sua vida mortal (3). Por sua vez, o cristão a reza em união com o Senhor nas horas atribuladas (que são as mais freqüentes de nossa peregrinação terrestre), mormente à guisa de oração da noite; no cristão se prolongam, sim, a Paixão e a Graça do Cristo.

Consideremos agora o texto sagrado, no qual se distinguem três estrofes:

a) Introdução; invocação incial: v. 2;
b) A vaidade do que é humano: vv. 3-6;
c) A verdadeira alegria: vv. 7-10.

a) *INTRODUÇÃO v. 2.*

2. "**Quando Te invoco ouve-me, ó meu Deus, que és justo.**
Tu que me desafogaste no momento da opressão,
Tem piedade de mim, e escuta a minha prece".

Como se vê, a introdução evoca benefícios do Senhor ao seu servo, e exprime, em parte, ação de graças; em parte, súplica.

A atitude da alma fiel, ao terminar um de seus dias na terra, há de ser sempre *gratidão;* fugitiva talvez (como Davi) ou simples peregrina neste mundo, sabe que não é desamparada por Deus; longe, pois, de se entregar ao desânimo, apresta-se a superar as dificuldades presentes, sustentada pela Benevolência do Deus que é justo e tantas vêzes já a protegeu (4).

Merece atenção no v. 2 a expressão "desafogar (dilatar) na opressão (angústia)"; conceitos muito profundos estão na base desta metáfora (5).

Notemos em primeiro lugar que o homem é geralmente levado a associar o sofrimento à idéia de "compressão, estreitamento, sufocação" (6); ao contrário, a felicidade lhe parece ser "dilatação". Ainda em nossos dias, os árabes, ao se saudarem, exclamam: "Espaço e desafôgo para ti!". Os egípcios usavam a imagem "alargar o coração", para significar "comunicar alegria ou confiança a alguém". Em certo documento egípcio encontra-se mesmo a exclamação: "Seja largo o teu coração, e breve (ou estreito) o coração de teus inimigos!" (7).

Qual poderia ser a causa dessa associação de idéias?

---

(3) O Sl 4 é colocado nos lábios de Cristo pela Liturgia de Matinas do Sábado Santo; torna-se a prece do Senhor que repousa no sepulcro (cf. v. 9).

(4) São João Crisóstomo († 407) observa:
"Não diga alguém: "Êle foi atendido, porque era Davi; eu, porém, não serei atendido, porque sou pequenino e desprezível..." Deus ama a justiça, e todo homem que, com justiça, se aproxima d'Êle, não se afasta vazio".

(5) Na Sagrada Escritura a mesma imagem ocorre ainda em Sl 17, 20. 37; 30,9; 117,5; 118, 32.45.

(6) O termo latino "angustiae" significa originàriamente "estreiteza".

(7) Cf. A. Piankoff, Le Coeur dans les textes égyptiens 1930, 28s. 39.

O homem, qualquer que seja a sua filosofia ou religião, foi feito para Deus; por isto é naturalmente dotado da capacidade de apreender o Infinito, e sòmente na apreensão d'Êste é que se pode dar por satisfeito ou feliz. Em conseqüência, a infelicidade ou o sofrimento provêm do fato de que o homem, portador dessa capacidade infinita, se vê, não obstante, vinculado a bens restritos, ilusórios, que o detêm no seu curso ao Ilimitado; comprimem-no, angustiam-no! Êsses bens finitos que atrofiam, são de modo geral as criaturas, quando as amamos de maneira indevida, esquecendo total ou parcialmente o Criador; a pior, porém, de tôdas as prisões é o próprio "eu", com seu amor próprio ou egocentrismo. Aderindo a si ou aos objetos que o cercam, mais do que ao Criador, o homem (por mais paradoxal que isto pareça) não pode deixar de sofrer; cedo ou tarde êle experimenta tudo que êsses bens criados têm de lacuna e carência, carência que contrasta fortemente com a sua sêde de Infinito e lhe causa tormento.

A verdadeira e única razão da angústia (do estreitamento) do homem vem a ser, pois, o amor próprio ou o desregrado amor das criaturas (8); desde que o indivíduo se emancipe do "eu" e incondicionalmente se entregue ao Senhor, êle "se dilata", e encontra imensa alegria. Sim; quem traz a marca do Infinito, ao se aproximar d'Êste, não pode deixar de se regozijar, como ensina o adágio filosófico: "Simile simili gaudet. — O semelhante se alegra em presença do semelhante". Àquele em quem o egocentrismo cedeu ao amor de Deus, as adversidades temporais já não tiram a alegria, como atesta a vida dos justos de todos os tempos.

As expressões "dilatar-se em Deus, estreitar-se nas criaturas e no próprio *eu*" se inplantaram na terminologia dos místicos cristãos. São Gregório Magno († 604), um dos grandes doutores da espiritualidade ocidental, deu-lhes amplo lugar em suas obras; com muita ênfase repetia que a perfeição sobrenatural é a "dilatação" da alma no seio infinito de Deus.

Um dos textos em que o Santo Doutor mais eloqüentemente exprime a sua concepção, é a narrativa de uma visão que São Bento teve ao atingir os ápices da vida de oração:

"Enquanto os monges dormiam, o homem de Deus, Bento, antecipava em vigília a hora da oração noturna. Ora eis que, estando à janela em prece a Deus Onipotente, de súbito, na calada da noite, olhou para cima e viu uma luz que se difundia do alto...; o mundo inteiro lhe apareceu ante os olhos como que concentrado num só raio de sol...

---

(8) Com outras palavras: o que nos faz sofrer, em última análise, é a experiência de que ainda há muita coisa em nós que não adere a Deus, não vive para Deus, mas está presa ao próprio "eu" ou a um "ídolo" qualquer. Depois de resistir à reta ordem das coisas, muitos finalmente verificam que não é o "poupar-se", o "fechar-se em si" que traz alegria ao indivíduo, mas é sem dúvida, o "sair de si", o "sacrificar-se por amor de Deus".

Para a alma que vê o Criador, tôda criatura é estreita *(angusta)*. Por pouco que ela chegue a ver da luz do Criador, exíguo se lhe torna tudo que é criado, porque, à luz dessa visão profunda, o íntimo da mente se dilata e de tal modo se expande em Deus que fica acima do mundo...

Se se diz que o mundo todo foi concentrado diante dos seus olhos, não é que o céu e a terra tenham sido contraídos, mas o espírito do vidente é que foi dilatado e, raptado em Deus, pôde sem dificuldade ver tudo que está abaixo de Deus. Portanto, enquanto aquela luz lhe resplandecia aos olhos de fora, houve uma luz interior na mente, que, arroubando ao alto o espírito do vidente, lhe mostrou quão estreito é tudo que se acha aqui em baixo" (Diálogos II 35).

São Bento, por viver muito em Deus, achava-se como que fora do mundo; dilatado pelo seu contato íntimo com o Criador, pôde contemplar a exiguidade das criaturas, ou seja, o mundo inteiro contraído num só raio de sol.

b) *A VAIDADE DO QUE E' HUMANO: vv. 3-6.*

Forte por sua confiança em Deus, Davi se dirige aos homens que o acompanham. Demasiado presos aos bens visíveis, não compartilham a serenidade de espírito do salmista. E' preciso, pois, recordar-lhes quão deficiente é qualquer esteio criado.

3. **"Filhos dos homens, até quando tereis o coração pesado?**
Até quando amareis o que é vazio e procurareis o que é ilusório?"

"Filhos dos homens" é a expressão semítica equivalente a "homens"; no caso presente, porém, homens de certa categoria social, pois o texto hebraico dá a ler *bene-ich*, não *bene-adam*.

"Ter o coração pesado (ou leve)", eis outra metáfora ainda usual na linguagem de nossos tempos, porque portadora de profunda verdade. Designa a alma que, apegada aos bens materiais, se torna de certo modo material, grosseira, como o objeto de seu amor; perde a compreensão e a estima dos valores espirituais, invisíveis, tornando-se em relação a êstes, como que impermeável. Santo Agostinho faz notar como o amor caracteriza, chegando mesmo a transformar a personalidade de quem ama:

Cada um de nós é tal qual é o seu amor. Se amares a terra, serás terra; se amares a Deus, serás Deus. — Talis enim quisque nostrum est, qualis est eius dilectio: terram diligis, terra eris; Deum diligis, Deus eris (In 1 Io tr. 2).

Quem ama, se assemelha lentamente ao objeto amado; êste dignifica ou avilta a quem se lhe entrega. A experiência comprova sobejamente esta proposição.

O salmista, na segunda parte do v. 3, completa o seu pensamento: os objetos que tornam o coração pesado, atraindo-o com tanta veemência, são, na verdade (ó paradoxo!), criaturas

vazias ou ôcas, as quais cedo ou tarde mostram a sua autêntica face e acarretam dolorosa decepção.

4. "Sabei que o Senhor tem feito coisas maravilhosas em seu santo. O Senhor me atende, quando a Êle clamo".

A fim de justificar a sua confiança, o cantor sagrado apela para os benefícios que desde tempos antigos o Senhor tem realizado em seu favor; Deus não poderia ser infiel a Si mesmo, abandonando a sua obra, o servo muito agraciado, às más intenções dos homens.

"O Senhor fêz coisas admiráveis em seu santo"; . . . em Davi, sem dúvida, que o declara.

E como fêz essas coisas maravilhosas?

Davi, o menor dentre os seus irmãos, o pastorzinho do qual ninguém se lembrava em Israel, foi destinado por Javé a se assentar sôbre o trono de seu povo (cf. 1 Sam 16, 1-13). Em vista disto, passou pela escola do sofrimento (inveja, perseguições, vida errante no deserto, exílio. . .); foi nesta que o Senhor o quis educar, corroborando-lhe as virtudes e dêle fazendo o homem de Deus, figura do Messias.

Pela mesma escola passou na plenitude dos tempos o próprio Messias, que, segundo insinua o Evangelita, é três vêzes Davi ou Davi por excelência (cf. Mt 1,17), ou três vêzes Santo; entregando-a à perseguição e à morte de cruz, o Pai fêz na santíssima humanidade de Cristo grandes maravilhas, tornou-a "a nova criatura" (cf. 2 Cor 5, 17).

Ainda pela mesma escola passa habitualmente todo cristão; é, sim, mediante a dor que Deus costuma comunicar as suas maiores graças; é sòmente a cruz que faz que o homem viva menos para o "eu" que amesquinha, e mais para o Senhor, que nobilita.

O valor educativo do sofrimento é tão óbvio que já os pagãos tinham clara consciência dêle. Para o exprimir com tôda a vivacidade, diziam em trocadilho que o "pathos" (padecimento) vem a ser "mathos" (instrução, disciplina). Esquilo († 456 a. C.), por exemplo, afirmava:

"Júpiter abriu para os homens as vias da prudência, dando-lhes esta lei: sofrer para compreender *(pathei mathos)*" (Agam. 177).

Heródoto mais brevemente confessava:

"Meus infortúnios são instruções (*pathemata mathemata*)" (I 207).

O trocadilho, expressivo como era, entrou até na literatura cristã. O autor da epístola aos Hebreus quis utilizá-lo para elucidar o sublime mistério de Cristo:

"Embora fôsse Filho, *aprendeu*, por aquilo que *padeceu*, a obediência *(émathen* aph'hoon *épathen. . .)* e. . . tornou-se para todos os que Lhe obedecem, princípio de salvação eterna" (Hebr 5, 8-10).

O cristão, portanto, é alguém que sabe estimar o sofrimento e conta com êste em sua vida; tem consciência de que, quando Deus deseja elevar uma alma a grande perfeição, certamente lhe envia ocasiões de renúncia (cf. Apc 3, 19); são estas que emancipam do homem velho a "nova criatura" nele existente, quebram a crosta do egoísmo para que o homem regenerado possa mais livremente respirar em Deus:

"Não procurarias tal refúgio (em Deus), se não estivesses em perigo; eis, porém, que caiste em perigo a fim de procurar refúgio (Êle fêz, sim, do sofrimento uma lei). Êle me proporcionou aflição servindo-se da maldade dos maus; impelido pela tribulação, comecei a procurar aquêle refúgio que deixara de procurar quando imerso na felicidade do mundo. Quem é que, sendo sempre feliz e gozando de esperança nesta vida, se recorda fàcilmente de Deus? Esvaneça-se a esperança que o mundo oferece, e tome vulto a esperança que vem de Dus!" (Santo Agostinho) (9).

Em última análise, pode-se dizer que a sabedoria do cristão consiste antes em *padecer com magnitude e amor* do que em *agir, realizar grandes obras* (10). Estas, o Senhor não as exige de todos (a alguns Êle não proporciona sequer os meios de as praticar); o sofrimento, porém, que purifica e eleva, Êle o propõe a cada um sem exceção, e geralmente com muita liberalidade. O Pe. Charles de Foucauld, consciente disto, inculcava em têrmos lapidares:

"Quand on peut aimer et souffrir, on peut le plus qu'on puisse sur la terre. — Quando alguém pode amar e sofrer, pode o máximo possível sôbre a terra".

Estas idéias explicam que alguns justos tenham chegado ao aparente paradoxo de afirmar que as ocasiões de sofrer vinham a ser o seu consôlo na vida; consolavam-nos, sim, da pobreza de suas obras; já que seus atos lhes pareciam muito míseros, julgavam que ao menos pelo padecimento generosamente aceito lhes era dado de certo modo compensar tal miséria.

Não há dúvida, a natureza humana é fraca e tende a desfalecer na hora da provação. Por isto, em vez de pedir direta-

---

(9) "Et factus est mihi Dominus in refugium (Sl 93,22). Non quaereres tale refugium, si non periclitareris; sed ideo periclitatus es, ut quaereres, quia ille fingit laboren in praecepto. Facit mihi de malitia malorum tribulationem; punctus tribulatione coepi quarere refugium quod in illa felicitate desieram quarere. Quis enim facile recordatur Deum, qui semper felix est, et spe praesenti gaudet? Recedat spes saeculi, et accedat spes Dei" (In Ps 93, 22).

(10) E' São João da Cruz quem escreve:

"O caminho da vida não exige muitos movimentos nem afazeres; requer mais a mortificação da vontade do que um saber profundo; mais progride nele quem menos se apega às coisas criadas e ao seu gôsto pessoal" (Máxima n. 54).

mente a tribulação (o que poderia ser afoito), o cristão prefere rogar ao Senhor, com aquêle homem de Deus que foi o Cardeal Newmann:

"O' meu Senhor Jesus,... sei que é verdade e até o fim do mundo será verdade que nada de grande se faz sem sofrimento, sem humilhação, e que tôdas as coisas são possíveis por êstes meios. Creio, ó meu Deus, que a pobreza vale mais do que as riquezas, a dor mais do que o prazer, o ocultamento e o desprezo mais do que a fama, e a ignomínia mais do que as honras.

Meu Senhor, não vos peço que me inflijais essas provações, pois não sei se as poderia sustentar. Mas, ao menos, ó Senhor, quer esteja na prosperidade, quer na adversidade, quero crer no que disse... Eu vos pedirei ao menos a graça de acolher bem o sofrimento, quando, em vossa sabedoria e amor, mo enviardes"

5. "Tremei, pois, e não pequeis mais;
Refleti sôbre os vossos leitos e guardai-vos em silêncio.
6. Oferecei sacrifícios de justiça
E tende confiança no Senhor".

Assim continua o salmista.

Se a paciência, a entrega à santíssima vontade de Deus constituem a única via de santificação, o autor exorta os companheiros a refletirem sôbre o seu procedimento revoltoso; façam-no de preferência durante a noite, tempo em que, acalmando-se o tumulto das paixões, se consegue deliberar com mais objetividade.

A noite é, sem dúvida, o período em que o mundo visível parece adormecer ou morrer, possibilitando à alma uma ascensão mais livre ao invisível, um encontro mais íntimo com o Altíssimo. Desde as suas primeiras páginas, a Sagrada Escritura chama a atenção para o fato de que o Senhor, no decorrer dos séculos, escolheu a noite para fazer aos homens as suas grandes comunicações; basta recordar o que se deu com Abraão (Gên 15, 12-18), Jacó (Gên 28, 10-19; 32, 23-33), Moisés e o povo de Israel (Êx 12, 29-34; cf. Sab 18, 6-19), Samuel (1 Sam 3,2-18), Salomão (3 Rs 3, 5-15), Daniel (Dan 7, 2), São Paulo (At 16, 25-27; 18,9)... O próprio Cristo não raro passava a noite em prece ao Pai (cf. Le 6, 12). Herdeiro da tradição bíblica, o cristão não pode deixar de incluir no programa de suas noites a prática da oração muito consciente e intensa.

No v. 6 o hagiógrafo estimula os companheiros a exprimirem o seu arrependimento, oferecendo sacrifícios de justiça, isto é, as oblações prescritas pela Lei do Senhor em vista da expiação. A seguir, poderão estar confiantes, pois terão removido qualquer obstáculo que separe do Único Bem ou de Deus.

c) *A VERDADEIRA ALEGRIA: vv. 7-9*

7. "Muitos perguntam: "Quem nos dará a felicidade?"
Faze brilhar sôbre nós, ó Senhor, a luz de tua face.
8 Colocaste em meu coração alegria mais profunda
Do que a alegria que êles experimentam
Quando possuem abundância de trigo e vinho" (11).

No v. 7 o salmista deixa que ecoe em seu coração uma das perguntas mais espontâneas ao homem (não menos ao cristão do que ao judeu e ao pagão): "Onde está a felicidade? Como encontrá-la?"

A resposta que o autor sagrado propõe, difere da que muitos sábios e poderosos formulariam: "A felicidade consiste em saciar-se dos bens dêste mundo". Difere também da que conceberiam não poucas almas piedosas: "A felicidade?... Só por milagre; só se Deus, intervindo extraordinàriamente, quisesse revolver o desgraçado curso de nossa história!". Não é para algum valor visível, ordinário ou extraordinário, que o homem de Deus apela; julga que a felicidade tem sua fonte num setor invisível: "Faze brilhar sôbre nós a luz de tua face, Senhor".

Esta frase, aludindo à fórmula da bênção sacerdotal do Antigo Testamento (cf. Núm 6,24-26), significava para o judeu: "Usa para conosco, Senhor, da tua benevolência; e, não há dúvida, seremos felizes".

A tradição cristã acostumou-se a dar a êsse mesmo versículo um sentido mais precioso. A luz da face de Deus que brilha sôbre o homem, a Benevolência divina que sorri para a criatura, tem, depois da Encarnação, um aspecto bem concreto: é o Cristo Jesus (12), ou ainda mais exatamente: são os dons do batismo — o caráter sacramental (impressão da imagem ou da face do Cristo no cristão). Tal é o tesouro do qual jorra a verdadeira felicidade para o homem; é no seu íntimo que o cristão traz o que êle tem de mais precioso: o reino dos céus, a bem-aventurança eterna sob a forma de semente, que tende a desabrochar aos poucos na alma:

"Tous les biens dont on fait parade, sont faux en eux-mêmes, l"opinion seule y met le prix, et il n'y a de bien véritable que ce qu'on goute seul à seul dans le silence avec Dieu" (Bossuet, elévations sur les mystères XVI 12).

N v. 8 o salmista compara a profunda alegria que êle experimenta por estar unido ao Senhor com a ilusória satisfação dos

---

(11) A tradução grega dos LXX e a latina da Vulgata acrescentam a menção do óleo ou azeite, certamente como reminiscência de Jer 31, 12; Jl 2, 19; Sl 103,14s.

(12) São Paulo o dá a entender numa frase muito densa:

"Deus que mandou, do meio das trevas brilhasse a luz, Êle fêz brilhar a sua luz em nosos corações, para que façamos resplandecer o conhecimento da glória de Deus,, glória que refulge na face do Cristo Jesus" (2 Cor 4,6).

que recolhem abundantes frutos de seus campos (13). Davi mesmo, em seu exílio, foi certa vez consolado por generosos donativos de víveres (cf. 2 Sm 17, 27-29). Contudo êsses bens naturais aparecem destituídos de valor para quem "provou o dom celeste... saborcou a bela palavra de Deus e as fôrças do mundo vindouro" (Hebr 6, 4s).

Lendo no v. 7 uma alusão ao batismo e aos dons dêle decorrentes, a tradição cristã não hesitou em interpretar o v. 8 no sentido eucarístico: o cristão é mais rico e alegre do que aquêles que têm fartura de pão e vinho, porque o Pai Celeste, depois de o ter elevado à dignidade de filho, se digna de saciá-lo com o pão e o vinho da vida eterna. O alimento e os bens que sustentam o corpo, não são para o filho de Deus (como costumam ser para o homem sem fé) o têrmo dominante de suas aspirações nem esteio de sua felicidade; êle trabalha e sua na terra não tanto para conservar a vida fugitiva e mortal que lhe confere o pão de casa, como para adquirir a imortalidade que lhe é comunicada pelo pão da Igreja; é sòmente o pão sacramental que dá sentido à sua luta e às suas refeições cotidianas.

O discípulo de Criso é alegre e otimista, tanto na penúria como na abundância material, desde que tenha a consciência unida a Deus, rica da vida de Cristo. Êle pode repetir, ainda com mais razão, as palavras outrora proferidas por um indu que bem conhecia o valor da vida interior:

"Ponho-me a rir, quando ouço dizer que o peixe na água tem sêde.

Não vês que o Real está em tua casa e vagueias de floresta em floresta.

Dentro de ti está a Verdade! Poderás ir aonde quiseres, a Benarés ou a Matura, se não encontrares a tua alma, o mundo para ti ficará sem realidade" (Kabir, indu bramanista).

Infelizmente, acontece que os cristãos se queixem de ter sêde, quando estão imersos na água, se deixem abater pelas misérias da vida porque esquecem que possuem o reino dos céus em sua alma. Aquêles, porém, que têm experiência desta verdade, podem afirmar com o salmista:

9. "Em paz me deito e logo adormeço;
10 Pois Tu só, Senhor, me fazes repousar em "segurança" (14).

---

(13) E' quase proverbial na Sagrada Escritura a alegria que ao homem acarretam a messe e a vindêmia abundantes; cf. Is 9,3; Jer 31,12;48, 3; Jl 2. 19.

(14) E' principalmente por causa dêstes últimos versículos que o Sl 4 faz parte da oração de Completas:

"Os jambos que terminam o salmo são como que os últimos acordes de um canto que precede o sono; êles se esvanecem suavemente como se se adormecessem. Dante tinha razão ao dizer no seu **Convito** que a suavidade da música e da harmonia do salmista se perdeu totalmente nas traduções gregas e latinas".

E' esta a opinião que o famoso exegeta Delitzsch propõe à crítica de seus leitores.

Eis a conclusão prática das idéias sugeridas pelo hagiógrafo: quem possui a Deus, está tranqüilo, em paz. Lembre-se o cristão de que o Senhor o destinou a viver com a paz na alma, mesmo em meio às mais graves tarefas e responsabilidades; muitas vêzes a consciência dêste desígnio de Deus tende a nos escapar: o combate cotidiano parece condenar-nos a viver em agitação exterior e interior. Contudo o discípulo de Cristo não hesitará em remover tal impressão: se êle aderir a Deus mais do que ao próprio "eu" ou às criaturas, se reduzir a multiplicidade dos seus afetos a um só amor, o amor de Deus, êle será, de certo modo, uno e constante, como o Criador é constante enquanto rege o nosso mundo inconstante (15).

Chama a atenção a insistência com que a Sagrada Escritura inculca ser *vontade do próprio Deus* (não mero sonho humano) que vivamos em paz de alma. Já no Antigo Testamento o Senhor prometia para os tempos do Messias:

"Concluirei com êles (o meu povo) uma aliança de paz, farei desaparecer do país os animais ferozes. Habitarão em segurança..." (Ez 34,25; cf. 37,26).

Na era cristã São Paulo o diz com tôda a clareza:

"Deus vos chamou para que vivais em paz" (1 Cor 7, 15).

Em paz... Eis o têrmo final da vocação de qualquer cristão; para o alcançar, nada lhe falta da parte de Deus.... O mesmo Apóstolo ainda inculca:

"Deus não é um Deus de desordem, mas de paz" (I Cor 14, 33).

Quanto à expressão "Deus de paz", é das mais freqüentes do epistolário paulino; cf. Rom 15,33; 16,20; 2 Cor 13,11; Ef 4,3; Flp 4,9; I Tes 5,23; 2 Tes 3,16; Hebr 13,20.

Para viver nessa paz da eternidade, o cristão se empenha ardorosamente por guardar livre do rebuliço das paixões e do mundo exterior um "recanto" de sua alma que, em metáfora muito significativa, é também chamado pelos teólogos "ápice" (ou "terraço") da mente ou "o fundo da alma"; trata de que neste não penetre agitação nem dualismo; a eternidade iniciada no tempo aí seja *um fato,* uma realidade viva. Êsse ápice da men-

---

(15) Assim canta o hino de Noa no Breviário:

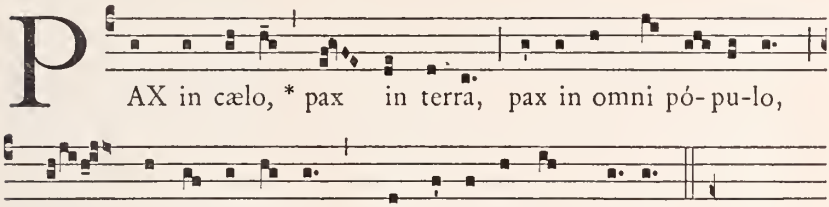
"Ó Deus, forte vigor das criaturas,
Que permaneces imóvel em Ti mesmo,
Enquanto à luz do dia
Assinalas as fases sucessivas".

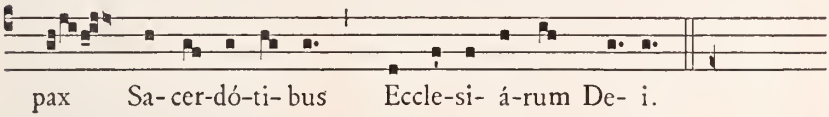
Santo Agostinho acrescentaria um comentário valioso:

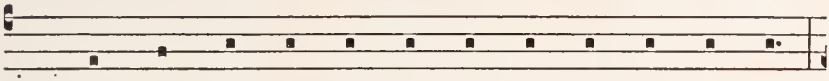
"Cada qual de nós tem que ser uno e simples, isto é, sequestrado da multidão e do tumulto das coisas que nascem e morrem, tem que amar a eternidade e a unidade, se quer aderir àquele Deus e Senhor nosso, que é uno. Singulares ergo et simplices, id est, secreti a multitudine ac turba nascentium rerum ac morientium, matores aeternitatis et unitatis esse debemus, si uni Deo et Domino nostro cupimus inhaerere". (In Ps 4,10).

te deve constituir um santuário em que Deus e sua criatura se encontram em "face a face" contínuo, jamais violado; tendo que se dedicar a afazeres extrínsecos, o cristão cuida de nunca sair de si de modo a perder pé no fundo da alma, onde o Eterno se lhe comunica; a vida no íntimo de si é a vida mais autêntica do homem.

Eis algumas idéias sugeridas pelo texto do Sl 4. A alma cristã que com elas sustente os seus dias, passará pelo sono da morte com tôda a confiança. O desenlace final lhe será o sumo lucro, pois a devotará por inteiro a Deus, emancipando-a de tudo que neste mundo tende a dividir o seu amor.







℣ 1. Pax, De- i mu- nus pul-chér- ri- mum, *

℣ 2. *Pax, quam cordáti omnes non expétere non possunt,* *

℣ 3. Pax, quae ánimos amicítia Dei conjúnctos refóvet, *

1. Pax, quae exsúperat om-nem sen- sum.

2. *Pax, quae ex justítia caritatéque o- rí- tur.*

3. Pax, quae natiónes ac gentes
per mútuum fraternúmque auxílium con- jún- git.

PAZ no céu, paz na terra, paz a todo o povo, paz aos Sacerdotes da Igreja de Deus.

V.1. — A paz, belíssimo dom de Deus, a paz que supera todo sentimento.

V.2. — A paz, que todos de coração não podem deixar de procurar, a paz que nasce da justiça e da caridade.

V.3. — A paz, que fortifica as almas unidas na amizade de Deus, a paz que une as nações e os povos num auxílio mútuo e fraterno.

TÉCNICA E ORAÇÃO CANTADA

★

...ut inferioribus non offendamur, solis autem superioribus dedectemur.

...afastar os obstáculos que vêm de baixo, para pertencer totalmente às alegrias do alto.

(S. Agostinho, **De Musica**, XI)

A **DIVINA HÓSTIA** do Verbo feito carne chama-se **Eucaristia**, porque é o louvor do Pai. **O fruto de nossos lábios** chama-se **hóstia de louvor** (1) porque o Cristo crucificado canta por nossa boca.

Do mesmo modo, foi para a Eucaristia que, como por instinto e segundo a ordem profunda das coisas, se voltava São Pio X, ao dar à Igreja, no quarto mês de seu pontificado, um código jurídico de música sacra.

No ano seguinte, na conclusão de uma Encíclica em honra de São Gregório, convida tôdas as artes para o serviço da liturgia. "Elevando-se até Deus, exemplar eterno de tôda a beleza, de que dimanam tôdas as belezas e formas que se encontram na natureza, as artes mais fàcilmente se afastam do vulgar e exprimem com fôrça bem maior os conceitos do espírito, onde tem sua sede a vida da arte. Não poderíamos dizer suficientemente quão proveitoso foi às artes o serem empregadas no serviço da religião, oferecendo-se dêsse modo à Divindade tudo o que elas comportam de mais digno d'Ela, em sua riqueza e variedade, graça e elegância de forma. Essa é a origem da arte sacra, que serviu e serve ainda de fundamento a tôda arte profana" (2). Bem longe de pôr em dúvida a conveniência da arte para as funções do santuário, Pio X considera tôda arte profana como uma derivação da arte sacra: concepção integralmente cristã, mas normal da arte, e que a história dos povos antigos fàcilmente poderia justificar (3). Consagração não quer dizer mutilação, mas aperfeiçoamento de um ser. A arte está em seu lugar perto de Deus, **exemplar de tôda a beleza.** Aí ela é verdadeiramente o que deve ser. Se de aí se afasta, diminui-se. Deve então ser **restaurada em Cristo,** recolocada em relação com seu fim (4).

Mas o ex-bispo de Mântua que gostava de explicar a seus seminaristas a Suma Teológica, e não desdenhava ensinar-lhes pessoalmente o solfejo, sabia por experiência que a arte é difícil e que não se pode esperar resultados convenientes sem uma laboriosa preparação. Com a mesma freqüência com que expõe o fim a atingir, faz exortações para promover o emprêgo dos meios: "Não se descuide, nos seminários, de tratar os pontos que dizem respeito mais particularmente aos princípios e leis da música sacra... E' extremamente importante que a Igreja zele de per si a instrução de seus mestres-capela, organistas, cantores, segundo os verdadeiros princípios da arte

---

(1) Os., XIII, 3; Hebr. XIII, 15.

(2) Encíclica **Jucunda sane.**

(3) "...a origem da música, como a de tôdas as artes (apesar dos esforços atuais, inúteis de resto, de encontrar outras causas) é incontestàvelmente de ordem religiosa. O primeiro canto foi uma oração. Louvar a Deus, celebrar a beleza, a alegria e mesmo o terror religioso, foi o objeto único de tôdas as obras artísticas durante quase oitocentos anos. Por isso mesmo é que os artistas de então exprimiam a "Vida", isto é, os sentimentos do homem, amor, esperança, alegria e dor, duma maneira — diga-se de passagem — bem mais profunda e bem mais verdadeira que os que, sob pretexto de pintar a vida atual, não sabem expressar senão um cenário, o lado exterior, fútil e passageiro da mesma." (Vincent d'Indy, **César Franck**, p. 105).

(4) "Por pouco que se considere quer a santidade do fim que motiva a admissão da arte ao serviço do culto, quer a soberana conveniência de não oferecer ao Senhor senão coisas boas em si mesmas e, na medida do possível, excelentes logo se reconhecerá que as prescrições da Igreja relativas à música sacra não são senão a aplicação imediata dêsses dois princípios fundamentais" (Carta ao Cardeal Respigni, 8 de dez. de 1904). "A música sacra deve ser santa, deve ser uma verdadeira arte" (Motu proprio). A obrigação de obedecer a êstes dois princípios cria o drama da arte sacra, que é o drama duma conversão. A repercussão dêsse resgate até nos meios empregados pela arte é que reterá aqui nossa atenção.

sacra (1)... Queira, senhor Cardeal, insistir sobretudo em que o canto gregoriano seja estudado com um cuidado todo particular (2)... Procure-se tornar mais perfeita, segundo as melhores regras da arte, a execução das melodias gregorianas... (3)."

Aponta-se um ideal, mas propõem-se regras. A música tornou-se serva da oração, mas uma técnica serve à música. **Técnica** e **oração:** êstes têrmos na prática muitas vêzes se encontram, reforçam-se mùtuamente, algumas vêzes se opõem: **Se rezo**, ouve-se dizer, **não posso pensar nas regras e canto mal. Se penso nas regras, já não rezo.**

Desejaríamos mostrar:

I. Que uma boa técnica é humilde serva da música.

II. Que a música não permanece estranha à oração, mas torna-se também oração.

III. Que, realizadas estas condições, a boa técnica torna-se serva da oração.

I. — SERVA DA MÚSICA

Necessidade das regras.

Diz-se dum artífice: conhece seu ofício; quer isto dizer que êle se acha na posse plena dos meios diretamente apropriados ao gênero particular de sua arte. O conjunto dêsses meios, regras intelectuais e processos materiais chama-se **técnica**. Todo os ofícios, tôdas as artes têm necessidade duma técnica: técnica do padeiro; técnica do carpinteiro, do pintor de vitrais. Deus, na sua onipotência não tem necessidade alguma de uma técnica. Êle cria tôdas as coisas por seu Verbo, que lhe é coeterno. **Omnia per Ipsum facta sunt**... A Êle se assemelham os grandes gênios, que, quase num jato, fazem brotar da matéria a beleza que sonharam. Compreende-se logo que a técnica não é essencial à obra, não é senão um meio para chegar à sua produção, — se se trata de música, para fazê-la reviver, e por assim dizer recriá-la, — que o artista ou o artífice deve não sòmente conhecer as regras, mas saber aplicá-las.

A necessidade das regras é unânimemente afirmada. Seria fácil multiplicar os testemunhos. O maior teórico do século passado resume uma experiência: "Jamais, diz Viollet le Duc, foram as regras um entrave na produção do espírito humano, a não ser para as mediocridades ignorantes; são elas uma ajuda eficaz e um estimulante para os espíritos de elite".

O sr. Pedro Carraz nada tem do "pedagogo ranzinza"; não obstante escreve: "Em matéria de música, mesmo litúrgica, perderíamos nosso tempo preocupando-nos unicamente com espiritualidade, descuidando a técnica: a técnica, o ofício, se vingaria e faria infalìvelmente falharmos em nosso escopo". (1)

Dom Guéranger acolheu com alegria o **Méthode raisonnée du plain-chant** do Cônego Gontier, a única teoria verdadeira, dizia, do canto gregoriano. (2) "Uma das causas mais dissolventes, afirmava Dom Mocquereau, da decadência do canto gregoriano foi, sem dúvida, a falta de clareza no ensino e na

---

(1) Motu proprio.
(2) Carta ao Cardeal Respighi.
(3) Carta a Mons. Dubois, arcebispo de Bourges.

(1) **Initiation grégorienne.**
(2) **M. Blanc, L'enseignement musical de Solesmes et la prière chrétienne.**

notação do ritmo". (1) Confessava que as teorias dos musicistas da idade média, em meio a influências greco-romanas e das teorias dos mensuralistas, que então surgiam, tinham tambem seu mérito. O progresso realizado de Alcuino a Guido d'Arezzo não era devido a um esfôrço técnico progressivo? Poder-se-ia julgar melhor do grego e do latim que Dionísio e Cícero? Isto não é tão impossível assim, deixa entender Dom Mocquereau, e citando o gramático Weil, revela a estima em que tinha uma arte metodizada: "Acontece que os que possuem mais perfeitamente uma arte, expõem seus processos de maneira menos satisfatória que os que dela procuram assenhorear-se pelo estudo: aquêles a julgam pelo tacto, isto é, de uma maneira segura quanto à prática, confusa quanto à teoria: êstes julgam pelo entendimento, que pode ser insuficiente na prática, mas é excelente na teoria". (2)

Desde êsses dias, que assinalavam o início dos grandes debates, parece que o progresso da reforma caminhou **pari passu** com o aprefiçoamento das regras. O **Nombre Musical** forma um todo técnico completo. **E' numa vontade, uma regra, um espaço circunscrito em todos os pontos** que o Diretor do Instituto Gregoriano de Paris procura um **infinito de liberdade:** quer tornar a oração cantada realmente bela **porque apoiada numa técnica sólida.** (3)

Técnica separada.

O autor do **Discurso sôbre o método** provocou o gôsto das receitas. Apresentava ao público uma técnica intelectual fácil para chegar à verdade. Êste estado de espírito se introduziu nas artes. O bom artista carrega consigo sua técnica. De aí em diante a técnica se vende. Ela se desprende do artista. Seria intolerável que uns se prevalecessem de capacidades que outros não possuem. Todo o espírito é igual. Não haverá agora artistas, mas enciclopedistas, receitas para quem as desejar. O chamado **academismo** é o gênero mais destacado dessa concepção das artes, mas o espírito está espalhado por tôda a parte. "Você pode tornar-se escritor... Você pode aprender a desenhar em três meses. .. Quer tornar-se músico?" Escreva ao enderêço indicado, receberá o catálogo das receitas. Às vêzes o truque é hábil, mas sujeito a um exame, descobriu-se logo a aparência enganosa da obra: **obra sem defesa** e que não tem segrêdo. Veio então a revolta. Os verdadeiros artistas sacudiram o jugo, e, refugiando-se no conceito exagerado de seus dons naturais rejeitaram não sòmente qualquer freio externo, mas tôda regra tradicional. A regra, é o que êles sentem. A técnica não se acha mais fora do artista; agora a técnica, é o artista: tornou-se êle sua própria lei.

Uma regra viva.

"O professor, escreve Mme. Ward, é como um bom jardineiro. Não pode agir diretamente sôbre o crescimento de suas plantas, mas pode proporcionar-lhes condições favoráveis ao crescimento: cava, rega, amanha a terra, arranca as ervas daninhas. O céu faz o resto. A boa semente cresce

---

(1) Nombre musical, I, **Introduction.**
(2) Paléographi musicale, I, 26.
(3) A. Le Guennant, **Précis de rythmique grégorienne**, fascicule I, XV.

por sua própria fôrça interior". (1) Jesus não fala muito diversamente no Evangelho: ...**semen germinet et increscat dum nescit ille** (2). Mas então se trata de um crescimento sobrenatural: Deus não tem necessidade de ninguém para se manifestar. Trata-se aqui do crescimento natural duma sementezinha. De que semente? As palavras de Mme. Ward se prendem naturalmente às conclusões do Doutor Angélico: "A forma de uma casa, diz êle, tem como causa única a ação dos construtores, mas a cura de um doente tem por causa principal a natureza que está no doente e em segundo lugar, como ajuda e fortificante dessa natureza, os remédios do médico. Assim o homem que ensina presta um auxílio exterior, à maneira do médico que cura". (3)

O professor cava, rega, extirpa as ervas daninhas: é a técnica do professor. O médico administra uma poção, receita injeções: é a técnica do médico. Técnica inútil se o doente não tivesse em si um princípio de saúde, se o aluno não tivesse em si um princípio de inteligência. Ouvimos dizer vulgarmente: **Fulano tem ouvido**, ou então: **tem o compasso nos olhos**, e estas reflexões são fundadas. As disposições naturais, diz S. Tomás, têm a raiz na compleição do corpo (4). "Não vemos, diz S. Agostinho, elefantes, ursos e outros animais dêsse gênero moverem-se ao canto da voz huamana, os mesmos pássaros deleitarem-se com o próprio canto?" (5) Estas disposições são necessárias, e são bem raros os que delas se acham totalmente desprovidos. Na inteligência, porém, é que se deve procurar a sementezinha de que fala Mme. Ward. A arte, com efeito, não consiste numa técnica, por hábil que seja, nem por outro lado em disposições naturais que dispensem a técnica, mas, dependendo ao mesmo tempo, em medida variável, de uma técnica e de uma disposição natural, não deve confundir-se com nenhuma das duas, porque, diz Maritain, "a arte procede de um instinto espontâneo como o amor, e deve ser cultivada como a amizade. Pois é uma virtude também (6). "Na inteligência, diz S. Pio X, é que a vida da arte tem sua sede." (7)

Esta virtude, que é um aperfeiçoamento do espírito, chamam-lhe os filósofos habitus, têrmo que não se deve confundir com a palavra defeito; os defeitos num corista são falhas grosseiras: fazem-no voltar-se sôbre si mesmo, ao passo que a obra de arte exige a cada instante **tôdas as suas fôrças vivas** (1). E' propriedade dessa virtude, levar o espírito, e com êle o coração, o corpo, à obra a realizar. A obra é sua única preocupação (2). E' para a obra uma regra viva. "E', diz S. Tomaz, a reta razão aplicada à obra que se deve fazer (3)".

---

(1) **Frane-Ward**, fevereiro de 1952.
(2) Marcos, IV,27.
(3) Sum. Theol., I-II, q.127,a. I.
(4) Sum. Theol., I-II, q. 51,a.I.
(5) De Musica, **Livro I**.
(6) J. Maritain, **Art et Scolastique**, p. 68.
(7) Encíclica **Jucunda sane**.

(1) D. Gajard, **La méthode de Solesmes**, p. 71.
(2) Dêsse primado da obra, resulta que nenhuma razão haurida fora da obra poderia regular sua interpretação essencial, como por exemplo uma interpretação literária ou teológica das palavras cantadas, ou ainda o grau litúrgico da festa. Ouve-se às vêzes dizer que o canto deve ser tanto mais lento quanto mais solene a festa! Motivos totalmente exteriores à arte e que têm por conseqüência amordaçar literalmente a pobre virtude da arte. Ao contrário, o número de cantores, a vastidão do edifício são contingências que a virtude da arte considera, porque elas influem fìsicamente na realização da obra viva.
(3) I-II, q. 57, a. 3.

E' pois evidente que uma técnica separada da virtude da arte não tem sentido algum, sendo tão inútil quanto um Stradivarius em mãos inexperientes. Ao contrário, para o espírito dotado dessa virtude é um instrumento, regra viva, segundo a qual as regras se atualizam, interpretam, completam, ajustam de acôrdo com as necessidades da obra a executar. As disposições naturais facilitam a ação. A técnica assim compreendida, instrumento da virtude da arte, é serva da obra de arte, serva da música (4).

II. — A MÚSICA QUE É ORAÇÃO

Fronteiras da música.

Se, como declarou a Encíclica **Jucunda sane**, "o fundamento de tôda arte profana se encontra na arte sacra", é que a arte é por natureza religiosa. Alarguemos nosso horizonte. Esta preciosa virtude, à qual se submtem as regras da técnica, é por sua vez um instrumento com relação à alma inteira do artista. A obra de arte, para a qual converge todo o movimento do espírito e da sensibilidade, não se apresenta diante de nossos olhos como um absoluto. Ela não é um fim em si. Assim como a técnica não tem sentido senão em relação à obra, a obra não tem sentido senão posta em relação a algo que a ultrapassa: ela é prelúdio, sinal, pura transparência (1). Nisto é que ela é religiosa, é oração (2). No santuário a arte desabrocha num clima de absoluta certeza, na pura luz do dogma. E' louvor não sòmente por tendência, mas por obediência. A parte de imprecisão que comporta torna-se sinal de mistério, jamais de inquietude (3). Fora do santuário, a arte procura seu fim nos clarões mais fugitivos da experiência e da pesquisa pessoal. Quando escolhe a si mesma como fim, quando se arroga missões ou poderes de revelação, tenta sempre aniquilar, sua própria gratuidade, que é nela a marca da divina Beleza. A música sobretudo, da qual um poeta, amigo de Schubert, dizia

---

(4) As discussões entre mensuralistas e partidários do ritbo oratório explicam-se em parte pela oposição de dois estados de espírito: os primeiros estão muito apegados a um quadro técnico considerado como inamovível; os segundos, desprezam mais ou menos secretamente as regras e são levados a conceder mais do que o necessário às disposições naturais. A escola de Dom Mocquereau soube manter um justo equilíbrio. Sem renunciar à técnica nem à liberdade das disposições naturais, submeteu-as a uma virtude da inteligência.

(1) Esta transparência, êste prelúdio de outra coisa, numa palavra êste mistério da obra não contradiz absolutamente a noção escolástica da Beleza definida principalmente pelo **esplendor da forma**. Deus que é incompreensível para nós, não é a própria luz? "Esta palavra clareza não designa necessàriamente algo claro e inteligível para nós, mas sim algo claro e luminoso em si... Êste sentido íntimo é para nós tanto mais oculto quanto mais substancial e profundo... Definir o belo pelo esplendor da forma, é definí-lo ao mesmo tempo pelo esplendor dum mistério." (J. Maritain, **Art et Scholastique**, p. 44-45) (Cf. Garrigou-Lagrange, **Le sens du mystère**, cap. IV).

(2) Neste sentido é que se ouve dizer muitas vêzes: Esta melodia, esta estátua faz rezar: isto é, transporta as almas para além de si mesmas, para uma realidade de que ela não passa de um sinal.

(3) Se a presença de uma obra no santuário não a torna forçosamente religiosa, seu valor intrínseco não basta também para torná-la um instrumento de oração. Na presença da Eucaristia é que ela recebe uma orientação positiva. Aí é que um contexto de verdade e amor lhe sublima a expressão.

ser "a noite que revela os mundos" tomou consciência dêsse "poder que possui sôbre nosso ser interior e que é uma de suas grandezas" (4). Não vemos entre certos povos confundir-se o encantamento mágico com o instinto musical, como se a música, não satisfeita com agradar, tentasse arrogar-se um poder de eficiência? Ninguém, parece, encarou tão magistralmente como Ricardo Wagner as possibilidades desta arte. Êle era músico, poeta e filósofo. A música não tinha a seus olhos um poder de redenção? Eis a confissão que deixou escapar: "Seja o estado produzido por uma regeneração do gênero humano tão tranqüilo quanto quisermos, graças ao apaziguamento da consciência... o trágico espantoso da existência universal permanecerá ainda sensível para nós, e, todo os dias. ser-nos-á preciso erguer os olhos para o Redentor crucificado como para o derradeiro e supremo abrigo". (1)

E' verdade: sòmente Jesus crucificado pode saciar a sêde de tôda a arte viva. O poder que os grandes gênios desejaram para sua arte, como a recebeu a humilde melodia gregoriana? (2). Como se alçou até o trono do Todo-Poderoso?

O dom do Espírito.

Como narra o Evangelho, Jesus se apartava muitas vêzes para rezar sòzinho, **abiit in desertum locum, ibique orabat** (3). Era norma. Era Êle o Verbo de Deus, a Palavra, o Louvor subsistentes. Nenhum apoio,, nenhum intermediário, nenhuma companhia lhe eram necessários para se aproximar do Pai, mas o Espírito que procede do Pai e do Filho selava uma comunhão sempre substancial. Antes de escolher seus apóstolos, retira-se sôbre a montanha para rezar sòzinho, antecipando-se à voz da Igreja. Afasta-se no Getsêmani. Consuma sòzinho o Sacrifício da Cruz. Mas a Igreja acha-se presente na pessoa de João, não para oferecer novamente, mas para recolher a efusão da água que é o Espírito, e que Maria atrai sôbre seus filhos (4).

Pelo Espírito é que dizemos: Pai nosso. Agora do Verbo é que, antes de tudo, depende tôda a oração, e também do corpo inteiro da Igreja sustentada pelo Verbo. O cristão não ora mais sòzinho, mas na comunhão da Igreja. Nenhuma voz, nenhum louvor chega até Deus, que não tenha anteriormente extravasado do próprio coração de Deus.

O dom feito pela Igreja.

Nada parece significar melhor essa dependência do que a forma de oração que dizemos **pública** e, segundo uma excelência maior ainda, a que chamamos **oração cantada da Igreja.**

A oração pública supõe uma hierarquia. O indivíduo não trata diretamente com Deus. O corpo dos orantes tem seus chefes, que dirigem a função e se fazem intermediários junto de Deus. E' ela uma expressão visível

---

(4) Gambara, t. XXVIII, p. 61.

(1) R. Wagner, **la Religion at l'art.**

(2) As leis habituais da economia redentora podem reconhecer-se na própria preparação da música cristã. Deus reservou para si esta humilde cantilena, debruçou-se sôbre sua pequenez e dela fêz o cântico novo. Não que não possam surgir ainda nos tempos futuros novas formas, mas se elas se tornarem o canto da Igreja, terão certamente também, êste sabor de humildade.

(3) Marcos, I, 35.

(4) Branun, **La mère des fidèles,** IV.

do estado permanente da Igreja em seu corpo místico. E' também penhor reconfortante da posição das almas no mundo futuro. Enfim, sua execução no santuário de Deus, põe em prática ao mesmo tempo os dois mandamentos do amor. Como não amará efetivamente a seu próximo, quem reza com seu próximo? Antes mesmo de começar a oração, êste corpo visível é já uma oração, como o deixa entender a afirmação de Jesus: "onde dois ou três estiverem reunidos em meu nome, aí estarei eu no meio dêles (1)".

A oração pública torna-se verdadeiramente **a oração da Igreja** quando o corpo dos fiéis fala a Deus com as palavras da Igreja e se dessedenta, como diz Dom Guéranger, "à beira das águas maravilhosas da liturgia (2)". Como no Calvário, há sempre efusão de águas, porque na Igreja é que reside agora o divino Espírito. O dom feito pela Igreja promana sempre do coração de Deus. A oração torna-se também o mais **dependente** possível, porque cada um não apenas faz o papel de pobre entre pobres, mas ainda recebe, como se não soubesse falar, o brado de seu próprio coração. De que modo isso acontece?

Sugerimos uma idéia simples da oração, mais compreensiva dos movimentos interiores de quem reza, do que das formas da própria oração. Em primeiro lugar, quem reza destaca sua alma das coisas da terra e a levanta até Deus, como dizem as primeiras palavras do Advento litúrgico: "A vós, Senhor, elevei a minha alma (3). "Formula em seguida alguma coisa dirigida a Deus, como por exemplo "Eu clamo a vós", ou então "Vós sois bendito, Senhor". Enfim, o que diz a Deus, di-lo com certo tom e expressão. E' com efeito propriedade da palavra viva ser formulada sempre com **expressão.** E mesmo quando as palavras já não se fazem necessárias, quando quem reza abandona todo o esfôrço, a indigência essencial da criatura não pode dispensar certa atitude interior, consciente ou não, que é ainda uma **expressão**. E' o encontro dêsse olhar, chamazinha vacilante, com a face imutável de Deus, que constitui o mistério da oração (4). O ato da oração, seja qual fôr, não pode, pois, resumir-se neste duplo têrmo: é **elevação** a Deus, é **expressão** (5) sob os olhares de Deus

E' por movimento do Espírito Santo que a alma dos fiéis é levada a Deus. Êste Espírito, já o dissemos, acha-se na Igreja, porque sua fonte está na Eucaristia, que é o sacrifício da Igreja. Os fiéis o recebem por meio dos sacramentos, e também pela Liturgia que é uma irradiação da Eucaristia. A Igreja, pois, enquanto dá a seus filhos o Espírito que os forma,

---

(1) Mateus XVIII, 20.

(2) **Année liturgique.** Prefácio geral.

(3) E' o primeiro tempo pôsto por S. Tomas (II-II, q.83, a. 17), mas o ponto de vista é depois diferente. Não se trata aqui duma divisão integral das formas de oração.

(4) Não nos podemos traduzir integralmente por nossa palavra como Deus se diz pelo seu Verbo (cf. A. Marc, **Rev. d'ascétique et mystique**, 289). Uma palavra, uma atitude, um silêncio não passam de manifestações incompletas de nosso ser. E se chegássemos a nos dizer integralmente seríamos sempre diante de nosso Criador uma imagem finita, reflexo móvel, expressão parcial e frágil. Tal a expressão de nossa palavra cantada, expressão de súplica de jubilo ou ação de graças, prolongamento de nossa pobreza radical.

(5) A etimologia da palavra é cheia de interêsse. Jesus, misterioso cacho, foi esmagado sôbre o lenho da cruz, e, dessa maneira, ofereceu a seu Pai um sacrifício de agradável perfume. Tôda expressão orante a êle se assemelha. **Sic sunt homines quos praedestinavit Deus ante saecula conformes fieri imaginis Unigeniti Filii sui, qui praecipue in passione magnus botrus expressus est...** (S. Agostinho, **Enarrationes, in Ps. LXXXIII**).

dá-lhes também a **palavra expressiva** na qual o Espírito encontrará apoio em corpos e corações de carne. Assim é que a obra de arte que é a **palavra expressiva** se torna oração.

Por que esta **expressão** é beleza? Porque é obra de arte?

A beleza não é um ornamento. E' o esplendor de um ser sem sombra, sem opacidade: "Tôda bela sois, Maria, e não há em vós mancha original." (1) E' o resplandor das coisas superiores sôbre as inferiores, de Deus sôbre a alma, sôbre a criação, da alma sôbre o corpo e tôdas as suas partes. Todo movimento, todo esfôrço, todo gesto transitório, se corresponde com docilidade ao impulso do Espírito, e se inscreve harmoniosamente na ordem do mundo, é beleza. Como são belos sôbre a montanha, exclama Isaias, os pés de quem anuncia a paz". (2) Se o profeta chama **belos** os pés do afortunado mensageiro, que dizer das mãos abertas do orante, dos olhos erguidos de quem suplica, da boca que canta para Deus. A **expressão justa** é verdadeiramente beleza: **é essencialmente o ato da alma que se exprime.** (3)

O homem sòzinho, compreende-se, atinge em seu próprio interior a beleza viva de seu gesto. Acontece, do mesmo modo, que um único impulso levante uma família, uma cidade, tôda uma nação. Foi assim que os habitantes de Jerusalém, lançando mão de ramos, saíram em massa ao encontro de Jesus. Mas a obra de arte é habitualmente o meio de expressão de uma multidão, como atestam os túmulos, os arcos de triunfo, os cantos nacionais, tôdas as grandes obras do passado. (4). E' uma construção do gênio humano, impõe-se pela autoridade de sua beleza, e podendo subsistir por si mesma fora de cada indivíduo, incarna fàcilmente o ideal comum. Assim a Igreja dá a seus filhos, como uma obra de arte, a **expressão** de sua prece, a palavra cantada. E a dá quotidiana, apropriada, não como um dicionário fornece uma palavra, mas como uma mãe repete as palavars a seu filho, com o tom querido, que êle deverá reproduzir. Êsse tom, essa doce melodia sagrada, é o canto da Igreja. Assim como as palavras da Bíblia não são recebidas pelos cristãos sem uma interpretação nem uma tradição, porque as palavras, mesmo divinas, permanecem os instrumentos do Espírito que habita na Igreja, assim as palavras da oração não são por sua vez recebidas sem uma expressão musical, que aperfeiçoa, na boca dos filhos da Igreja, o ato do Espírito que se exprime. "A música religiosa, segundo a vigorosa afirmação do P. Sertillanges, não é um acessório ou uma diversão exterior; é mesma a vida de oração em sua forma completa; está ligada à palavra, como a palavra ao pensamento, o pensamento à alma e alma ao Espírito Santo" (5).

III. — SERVA DA ORAÇÃO

Hierarquia e valor dos meios.

A técnica é serva da virtude da arte. A virtude da arte é serva da música que é oração. Se a técnica se separa da virtude da arte, separa-se da oração. Como pode operar-se êsse divórcio ?

---

(1) Ofício do dia 8 de dezembro.
(2) Isaias, LII, 7.
(3) D. L. Baron, **L'expression du chant grégorien. Introduction.**
(4) O artista da antiguidade estava a serviço da comunidade. As obras são anônimas. Sòmente no século XIV é que começa a pintura individual com o aparecimento da pintura de pequenas dimensões. Na música, Adam de Malle inaugura no século XIII a primeira ópera cômica.
(5) Sertillanges, **Prière et musique**, p.12.

Cada virtude procura os meios que lhe convêm. Às virtudes morais, como a fortaleza ou a obediência, cabe aperfeiçoar a vontade para fazê-la agir bem: para isto o mestre exorta o aluno ou o castiga. Às virtudes intelectuais, como a sabedoria ou a ciência, compete aperfeiçoar a inteligência para fazê-la pensar bem: porisso a filosofia constrói silogismos. A virtude da arte é uma virtude intelectual. Mas não dispõe a inteligência sòmente a pensar bem, mas primacialmente a **agir** bem. Sua sede se encontra na razão prática, e a técnica, que lhe é serva, se apresenta comumente sob dois aspectos distintos: a **prática**, ou exercício, e a **teoria**.

A prática outra coisa não é senão a teoria em exercício. Por ela a inteligência entra em contacto com a **obra a executar**, a obra a assimilar ou interpretar (1). Quanto à teoria, qual sua verdadeira natureza? Quem quiser aprender o grego, recorre primeiramente à gramática, que é uma **teoria**. Faz também temas e versões: é a **prática**. Uma vez possuída a língua, a teoria quase não é necessária. Todavia as regras da teoria não ficam esquecidas, nem são postas de lado como meios que se tornaram inúteis. Mas graças à prática, por um movimento progressivo, aos olhos da inteligência passaram por assim dizer à língua. Não são mais tomadas isoladamente, através dos números duma gramática, mas conhecidas sem esfôrço na atualidade viva da língua. Desde então a língua é compreendida, sem que seja necessário formular regras. Assim acontece com o solfejo, a teoria dos intervalos, quando se transforma num **jubilus** claro e firme; com a rítmica, teoria do movimento, quando desabrocha num fraseado cheio de desembaraço e expressão. A teoria gosta de desenvolver-se arte viva, ou antes fundir-se com ela, apagar-se em sua presença.

"O grande artista, dizia Jacques Copeau, é aquêle que se eleva acima da teoria de sua arte". E ainda: "Para sentir bem na arte, é preciso bem pensar. Manter o espírito acima de seu trabalho (2)". Observai o cantor sem teoria. Sente-se enbaraçado a todo o momento. Sabe de cor os intervalos, por que não os sabe solfejar. Mas sente-se surpreendido a tôda a hora pelos múltiplos matizes do rítmo. Sua arte é frágil, porque se acha desprovido duma idéia mestra, obrigado repetidamente a refazer uma idéia. A teoria com efeito, como indica o sentido da palavra grega (3), é uma **consideração**. E' antes de tudo a idéia que nós fizemos de uma arte. A teoria musical dá-nos um antegôzo das obras, antes mesmo de as enfrentarmos. Então mesmo que ela se fragmente em múltiplas regras, resume-se sempre numa maneira coerente de encarar uma arte. E' uma imagem das obras, tal como as idéias que trazemos em nós, e que são como uma presença das coisas (1).

As artes, com efeito, quando lhes é necessário estabelecer uma teoria, tiram seus princípios gerais das obras particulares. A teoria é pois uma ciência das mesmas. Imagem duma arte, é extraída da arte concreta. E'

---

(1) Não pareceu necessário distinguir aqui a **obra criada** da **obra interpretada**, ou como se diz recriada. Tanto num como noutro caso as leis são as mesmas. Trata-se sempre para o artista de fazer resplandecer numa matéria uma determinada forma, ditada por sua imaginação ou também recebida de outra.

(2) J. Copeau, Notas inéditas sôbre o teatro grego. Cf. **Art sacré**, Jan-fev. 1954.

(3) Considerar, contemplar pela inteligência.

(1) Esta imagem da arte que é a teoria não deve confundir-se com a imagem duma obra que está no espírito do artista a título de exemplar. A teoria é geral e abstrata, o exemplar bem precioso e particular. A teoria como veremos extrai-se das obras, o exemplar ao contrário fá-la nascer. Mas a teoria se subordina tanto ao exemplar como à obra.

conhecida a operação tão familiar às ciências, que se chama **indução**, e que é a passagem do particular para o universal. "Esta água ferve a cem graus, dizem os físicos, estoutra, aqueloutra... logo tôda água ferve a cem graus". A operação inversa não deve ser menos rigorosa. "Tôda água ferve a cem graus, portanto esta água ferve a cem graus." E' inútil refazer a experiência. O princípio teórico é tão válido quanto a experiência renovada. Nem tôda a generalização contudo tem êste caráter quase absoluto das induções físicas. A história, as ciências sociológicas operam com maior flexibilidade. E a música, em suas teorias, usa induções que lhe são próprias.

O conhecimento aprofundado do repertório determina a justo título num espírito pesquisador, ávido de se **elevar à teoria de sua arte**, a afirmação dos princípios gerais que o dispensarão de refazer sempre as mesmas experiências a propósito de casos semelhantes. A síntese assim obtida, por sua imponente coesão, pelos horizontes sedutores que descerra, pode reter o espírito por um instante. Não se pode desconhecer, por exemplo, o interêsse filosófico do problema rítmico, tão fértil em analogias. A filosofia é benéfica; esclarece os dados concretos. O perigo não está aí; mas naquilo que Pio XII em uma de suas mensagens chama de **concepção técnica, espírito técnico** (2). O Papa, é verdade, visa a deformação gerada nos espíritos pelo progresso das ciências, mas as advertências que prodigaliza não são válidas para aquêles teóricos da arte que, sob a **inspiração unilateral dêsse espírito técnico**, não reconhecem e não apreciam como beleza senão o que podem exprimir em relação numérica. De fato, convém não nos equivocarmos a respeito do caráter extremamente matizado das induções musicais, e não cairmos a cada instante no defeito tão comum entre tantos coristas, que se chama **generalização apressada.** Se observo, por exemplo, que o podatus é muitas vêzes ársico, devo concluir que o é sempre, e que êste aqui o é forçosamente? O espírito técnico esquece que as regras da teoria são apenas considerações, orientações, idéias adquiridas sôbre a arte. Êste espírito muda os têrmos. A técnica era a serva, torna-se senhora. Era meio, torna-se fim. A virtude da arte é despedida; a atenção afastada da obra a realizar. Não é mais a obra que seduz o cantor, mas sim encontrar na obra uma ilustração de sua teoria. Não é mais a teoria que considera. Ela quer ser considerada. E a música donde foi extraída, é-lhe agora submissa, como a austera senhora (1).

Para neutralizar o perigo dêsse **espírito técnico**, "para escapar inteiramente à aspereza e para dar ao canto um caráter de musicalidade e interioridade que muito interessa a seu valor religioso", é que Dom Gajard, em sua breve brochura sôbre o Método de Solesmes, julgou necessário completar a exposição das diferentes regras de técnica rítmica por oito regras práticas de estilo. "O estilo, afirmou Dom Paulo Bellot, é a maneira de ser,

---

(2) Rádio-mensagem de Natal, 1953.

(1) O pianista que sujeita seu toque à oscilação regular do metrônomo não tem por fim inscrever em seus músculos uma rigorosa geometria sonora, mas destruir em si irregularidades de natureza; para substitui-las ao depois por irregularidades expressivas. O número musical não pode reduzir-se ao número matemático para o qual se inclina inevitàvelmente o espírito teórico. Êle cria uma duração mental que não é a duração do tempo. Porisso é que a relação estrita dos números não pode traduzir uma forma musical. Evoca-se muitas vêzes essa relação, mas não se realiza com rigor, e esta aproximação é o índice da vida. A escrita dos manuscritos neumáticos é sob êste ponto de vista extremamente sugestiva. Nela não se encontra daquilo que nosso espírito teórico procura: nem pauta, nem barra de compasso, nem valor exato. Ao contrário, há nela em abundância tudo aquilo que muitas vêzes julgamos supérfluo: ligeiros retardos, acelerações, apoios, esperas, distinções: sinais duma expressão precisa, mas fluida e espiritual.

o modo, digamos, que pertence à obra de arte em geral, enquanto concepção maneira o conceito de Dom Gajard: o estilo, é o caráter duma obra pensada. Ora é próprio duma obra verdadeiramente pensada cair quase sem intermediário sob o império da inteligência. A teoria fornece uma idéia da obra, do espírito humano (1). "Esta definição, acreditamos, exprime da melhor mas uma idéia rígida, grosseira ainda, que por sua opacidade corre o risco de interceptar o olhar da inteligência. As regras do estilo são os instrumentos de predileção da virtude da arte. Apenas se distinguem dessa virtude, regra viva. Um diálogo rápido se estabelece no espírito do cantor. A virtude da arte, auxiliada pelas regras do estilo, protege a obra viva. "Todos os tempos são iguais, diz o espírito técnico. — E' verdade, diz a virtude da arte, mas a sílaba reclama aqui um pequeno alargamento. — Sòmente a primeira nota desta clivis é alongada, protesta o espírito técnico. — Neste caso, nota a virtude da arte, será melhor alongar também um pouco a segunda. — Sobretudo não parar nas barras pequenas, grita o espírito técnico. — A intenção é excelente, replica a virtude da arte, mas nada de precipitações, convém fazer aqui uma distinção, sem destruir a continuidade." Se a virtude é que manda, percebe-se claramente, a obra se desenvolve na paz, e, com ela, a oração. Mas a técnica, quando se torna senhora, resseca o coração, porque de si não leva à oração. Desvia o espírito da substância da obra de que se nutre a oração.

A técnica que é oração.

O vício oposto ao **espírito técnico** é o desprêzo das regras. Encontra-se muito frequentemente em certas pessoas piedosas que, desprezando os meios inferiores, pretendem orientar-se rumo a esferas mais nobres. "Isto tudo não é oração, dizem; é preciso olhar mais para o alto". A sabedoria dêsses juízos é apenas aparente. Desconhece o verdadeiro caráter da oração cantada tal como a quer a Igreja. Preguiça, ou secreta suficiência com respeito aos meios propostos, não se quer ter incômodos, mas rezar tranquilamente, produzir em si uma expressão pessoal de oração. Muitas vêzes ama-se, louva-se a beleza da oração cantada, mas quando se trata de empregar os próprios esforços, a vontade torna-se ineficaz. Na verdade, é bem possível ser um fim desejado por si mesmo, por que é bom, sem que sejam queridos imediatamente os meios que a êle se ordenam. Quem reza soòzinho, quer o fim que é a oração, mas pode hesitar na escolha dos meios: não sabe que palavra irá meditar, ou se a oração se fará em dois ou três pontos. Quem canta em nome da Igreja conhece logo os meios, e, conhecendo-os, deve pô-los em ação. Esperamos poder justificar esta afirmação pela simples aproximação das conclusões a que chegamos: **A técnica é um meio necessário da arte; ora é uma palavra cantada, que é obra de arte, que a oração da Igreja encontra sua mais perfeita expressão. A técnica, diremos então, torna-se meio necessário da oração cantada.**

Nossa primeira parte quis pôr em evidência que a técnica é um meio necessário da arte. Esta necessidade, é escusado dizê-lo, impõe-se em diferentes graus. Primeiramente em vista da dificuldade da arte: A execução dum verseto de Gradual, ou dum responsório da Semana Santa exige uma técnica mais avançada que uma peça do Kyrial. Em vista também da capacidade dos cantores: para quem é menos dotado haverá mais necessidade de técnica, e também, talvez para quem é muito dotado, por causa da própria prolixidade de seu dom. A competência técnica dum mestre de côro, não deve absolutamente deixar a desejar.

---

(2) Propos d'un bâtisseur du Bon Dieu. Cahier dùart **Arca** IV, p. 47.

Mostrou-se em segundo lugar que a oração da Igreja encontra sua perfeita expressão na palavra cantada. A música é oração. O homem concebeu-a por sua arte. Deus a recebeu a fim de que ela seja na Igreja a expressão exterior de seu Espírito. A expressão não se pode separar da alma, da qual é fisionomia. A própria designação de **oração cantada** não pode ser dissociada. O primeiro têrmo diz particularmente a substância do ato, o segundo seu desenvolvimento sensível.

A técnica, concluimos torna-se meio necessário da oração cantada. Tornam-se aqui necessários alguns esclarecimentos. A unidade do têrmo, que é a um tempo arte e oração, pareceu-nos manifesta. Que acontece com a atividade do cantor? Realiza o cantor um trabalho de artista? De orante? Os que desejam salvaguardar a pureza de sua intenção sentem-se por vêzes atormentados por êste grave problema.

Quando se fala de oração, dá-se com razão grande parte à influência das virtudes teologais; esquece-se com bastante frequência que a oração cantada é, eminentemente, um ato da virtude da religião. Esta virtude, a mais nobre das virtudes morais, distingue-se nìtidamente das primeiras que têm diretamente a Deus por objeto. Ela leva o homem a dar a Deus a honra que lhe é devida, por causa de sua excelência infinita. E' empreendedora. "Ela se aplica, diz S. Tomás, a fazer certas coisas por reverência para com Deus (1)", ordenados aos primeiros. Ora cantar, já o vimos, é um ato próprio da virtude da arte. Como podemos dizer que cantar é também um ato próprio de duas virtudes distintas? Talvez S. Paulo nos possa orientar: "E' preciso fazer tudo pela glória de Deus (2)". "Mas agir assim, diz S. Tomás, é pôr tôda a nossa atividade sob o império da virtude da religião, não necessàriamente exercer os atos próprios dela (3). "O ato da oração cantada não é pois sòmente mandado pela virtude da religião, como pode ser o ato de comer, correr, atender a uma ocupação qualquer; é um ato próprio dessa virtude, pois não tem outro fim senão únicamente a glória de Deus. O caráter particular da virtude da arte não parece também, à primeira vista, dever facilitar a explicação. A virtude da arte é pouco sociável. Sob nenhum pretexto tolera que uma virtude moral venha intrometer-se em seu próprio domínio, que é o da obra a realizar. Pouco importa que o músico seja temperante, justo ou mesmo prudente. O que dêle se espera é boa música, e diz a experiência que tôda a vez que uma virtude moral queira influenciar ou substituir a virtude da arte para ordenar a obra a realizar, é sempre, do ponto de vista da arte, uma catástrofe.

Todavia trata-se precisamente de fazer obra de arte. S. Pio X no-lo recordou. Coisa que não se pode realizar se a oração cantada não é verdadeiramente ato da virtude da arte. Sem arte, a oração vocal não é digna. Sem a religião, não passará de obra de puro estetismo. Nenhuma dessas duas virtudes deve ser lesada.

A confusão não produz a união. A distinção revela ligações secretas. A que tende a virtude da arte? A **fazer algo**, a ordenar algo com beleza. A que tende a virtude da religião? A **fazer** algo por reverência para com Deus. Estas duas virtudes, percebe-se, têm um aspecto comum. Ambas tendem a **fazer algo**. Sòmente que a primeira procura simplesmente ordenar a obra, a segunda procura ordená-la para a honra de Deus. Por isso é que a virtude da religião não se impõe à virtude da arte fazendo-a perder o que ela tem de mais caro, a liberdade de agir segundo suas próprias leis, mas penetra-a dum modo mais doce e mais profundo. A virtude da arte, já o demos

---

(1) II — II, 9. 81, a. 2, ad I.
(2) **Ia Corint.**, X, 31.
(3) II — II, f. 81, a. 4, ad 2.

a perceber, é um instrumento para a alma do artista. E' movida à maneira dum instrumento. Ora o instrumento possui uma dupla ação: uma que lhe é própria, a outra que êle recebe.

E' assim, para retomar um exemplo clássico, que o pincel estende a côr, é a ação própria do pincel; mas se representa uma paisagem ou uma madona, êste efeito só pode provir do artista. Quem canta para Deus produz uma bela melodia, é o efeito próprio de sua virtude da arte; mas que êsse canto seja oração, ato de reverência aos olhares de Deus, isto não pode ser atribuído senão à virtude da religião. O pintor que se priva do pincel, priva-se ao mesmo tempo de tôda a possibilidade de expressão. Para o cantor que dispensa a arte, a oração vocal torna-se difícil, quase impossível. Perdeu a dignidade reclamada pela honra de Deus. Todavia da arte, tão ciosa de salvaguardar suas próprias leis, permite de boa mente que um fim superior coroe sua atividade. A presença duma testemunha lhe é agradável. A virtude da religião consagra sua beleza.

Se a fusão das duas virtudes é tão estreita, não há admirar que os meios de uma se tornem meios de outra. Tudo o que se liga ao instrumento move-se com o instrumento, aproveita do influxo a que se submete, deixa sua marca na obra que se executa. Uma arsis bem traçada, uma tristrofa bem mantida, uma culminância arredondada, nada escapa a êste espírito que se inclina e venera. Na medida em que os múltiplos atos da técnica se subordinam à virtude da arte, a religião os penetra. Não se perturbe o cantor pelo fato de mil pormenores práticos parecerem prender-lhe a atenção. O espírito do jovem sacerdote, ainda todo emaranhado nas rubricas de sua primeira missa, está porisso menos próximo de Deus? Nossa ação é débil. Volta-se primeiramente para o imediato. Prende-se aos meios. O mal-estar que daí provém não é a melhor prova de que está fazendo para Deus aquilo que está realizando? Deus não é um espectador de nosso procedimento. Se procuramos um êxito final, é por nossa causa, pois para nós sòmente a aparência é expressiva. Deus considera a fonte, os meios e o têrmo. Acontece que humildes esforços técnicos, aparentemente infrutuosos, honram tanto sua majestade quanto o mais espetacular triunfo musical.

Técnica e contemplação

À saída da missa cantada, na cátedra, ou na capela de um colégio, vê-se o mestre-capela recolher entre os bancos as últimas partes perdidas, é, como para buscar um pouco de paz, encerrar diante do Santíssimo Sacramento, a luta que acaba de sustentar contra cinquenta turbulentos rapazes. Acredita talvez que até então não rezou? Afastou-se todavia seu espírito das coisas que foram feitas para Deus? Êle não perdeu de sua oração a eficácia nem o mérito quando seu espírito por necessidade se voltava quase exclusivamente para os meios técnicos.

Não obstante a contemplação exige algo mais, uma como refeição espiritual que não é habitualmente concedida senão à oração atenta. Goza verdadeiramente do fim, quem não se emaranhou na multiplicidade dos meios. E' claro que os mestres-capela só raramente desfrutam de tal liberdade de espírito. Mas somos naturalmente levados a crer que o corista provido da teoria, de solfejo seguro, familiarizado com tôdas as formas do rítmo, está mais disposto que ninguém a **saborear quão doce é o Senhor** (1).

A oração cantada da Igreja não pode ser saboreada sem preparação. Lembramo nos ainda da tese, posta certa vez — tão desavisadamente, — sôbre o **impossível canto gregoriano**. Não cabe ao primeiro recém-chegado

(1) Salmo XXXII 9.

improvisar a execução dum intróito ou dum gradual, como se colhe um fruto ao alcance da mão. A Igreja não repele nenhuma forma de oração. Mas o canto gregoriano é sua linguagem, a dos filhos da casa, dos batizados dóceis às disciplinas cristãs e em quem a oração não é sòmente um acidente. Ora, numa família, existe um conjunto de hábitos conhecidos, palavras, olhares, entonação de voz, gestos que um simples convidado não pode compreender. Nesse clima é que se torna real e compreensível a influência dos meios técnicos sôbre esta oração mais perfeita a que chamamos, sem muito rigor de têrmo, contemplação.

A boa técnica, serva da virtude da arte, dispõe à contemplação de uma tríplice maneira, segundo nos parece: prepara o espírito dos cantores, faz resplandecer a oração cantada, promove a unidade do corpo que canta.

A contemplação não pode começar de outra forma que não pela obediência. A aceitação dos meios técnicos, pelo espírito de humildade, obediência e doçura que exige, constitui como uma ascese do canto sacro, penetrada pela virtude da religião vivificada pelas virtudes teologais. O dom da piedade torna mais apurada nossa docilidade: uma respeitosa ternura na presença de Deus impele-nos a observar com exatidão e gôsto os múltiplos acidentes técnicos da palavra cantada. Estas disposições íntimas são a condição primeira duma oração vocal frutuosa. A simples presença das regras no-lo recorda. Mas de maneira mais precisa o dúplice aspecto melódico e rítmico da técnica musical dispõe conjuntamente à oração o espírito e o corpo do cantor. Saber escutar, é a atitude natural duma alma contemplativa. "Maria sentada aos pés de Jesus ouvia sua palavra" (2). "A acolhida é uma forma graciosa da obediência que gosta de se deixar repletar. O homem deseja olhar, tomar em suas mãos, mas é pouco inclinado a escutar. Diz a experiência que num côro quase ninguém tem a precaução de ouvir um dado som, sem antes o reproduzir com a voz. O solfejo, se bem ensinado, ensina a ouvir. Tira o cantor para fora de si mesmo. Torna-o habitualmente atento. Não se diz duma pessoa dócil que tem ouvido fino? "Ouve, meu filho", diz S. Bento já nas primeiras palavras de sua Regra. Ninguém pode contemplar, se não souber primeiramente escutar. A ciência do ritmo, ao contrário, regula em nós os movimentos do corpo. Quase imaterial em si mesmo, o movimento, quando ordenado, nos ajuda a restituir em nós êsse bemaventurado estado original em que as partes inferiores do homem estavam sujeitas às superiores, as superiores à razão e a razão a Deus. O corpo é menos que a alma e não deve molestar a alma quando ela olha para Deus, mas aproveitar de sua contemplação. Assim como a alma atenta às coisas eternas, conforme nota S. Agostinho (3), recebe para si maior perfeição, assim também o corpo, se lhe é submisso, recebe-a também à sua maneira. A isso tendem os exercícios de quironomia. Os músculos, o corpo todo aprendem a obedecer à alma, e participam quanto lhes é possível da perfeição de que ela desfruta.

O olhar da alma busca a unidade, quer quando considera a majestade do todo, quer quando a arrebata um pormenor ao qual o todo se subordina. E' pelo poder unificante que recebe da síntese rítmica que a técnica musical faz resplandecer a palavra cantada. Muitas questões levantadas sôbre o canto reduzem-se infalìvelmente a discutir o lugar dum apôio rítmico, ao passo que o estudo dos ritmos compostos, dos incisos e das frases constitui a maior parte do ensino teórico. Pois o esfôrço duma técnica completa completa-se na unidade. "A unidade, repete constantemente Dom Macque-

(2) Lucas, X, 39.
(3) **De música**, VI, 5.

reau, eis o escopo (1)". Tal unidade ajuda a consideração da alma. A realidade, com efeito, atingida no céu pelo olhar dos bemaventurados é a mesma que nós contemplamos na terra. Ela é para nós a doutrina de fé que cantamos: misteriosa, mas absolutamente pura, sem fragmentação, **sem sombra de vicissitude**. Porisso é que nosso olhar já aqui na terra foge à multiplicidade. Gosta de receber as palavras múltiplas da fé envoltas numa cantilena sem ruptura na qual se fundem, se irradiam como numa doce luz. Acontece ao contrário que um simples pormenor encanta a contemplação, e êsse pormenor é pôsto em evidência por um processo técnico. Os casos dessa espécie são numerosos. O caráter ársico do acento latino, ponto culminante e alma da palavra, é um exemplo típico. Dom Gajard o assinala duas vêzes num comentário ao gradual **Propter veritatem**. "Talvez, diz a propósito do desenvolvimento delicado dos acentos de **inclína** e de **concupívit**, o gesto quironômico, com sua curva arredondada dê com bastante exatidão a idéia do tratamento que convém dar ao acento em elevado. Êste simples pormenor de técnica basta muitas vêzes para pôr em relêvo a palavra principal e até o sentido profundo de tôda uma passagem (2)".

Mas o efeito mais importante e manifesto duma boa técnica é a fusão das vozes. A oração coral e a oração dum corpo que canta: o corpo é que se dirige a Deus, que recebe de Deus, o corpo é que contempla. A fusão das vozes é o sinal imediato dessa unidade. Essa feliz fusão é que dá majestade aos mais humildes cânticos quando brotam do coração das massas. Assim como a alma, quando reza sòzinha, esforça-se para abafar em si tôda voz estranha, assim o corpo, que ora procura sua unidade. E assim como Deus aperfeiçoa a oração de quem já não está dividido, torna também suave o louvor dum côro unido. Ora, a boa técnica provoca essa unidade. Bem mais que pela preocupação duma simultaneidade puramente material, é por um espírito comum que antes de mais nada se realiza a fusão. Qual é êsse espírito senão a teoria que é, como o dissemos, uma **consideração**, uma maneira de pensar? Então todos fazem a mesma idéia do canto, todos admitem os mesmos princípios e em todos encontra-se idêntica essa indefinível maneira de sentir que é bem o clima particular duma arte. Pode-se encontrar melhor preparação à unidade dos corações? Depois a submissão efetiva às regras realiza fàcilmente a unidade. Mas se alguém pecar contra a unidade pelo desprêzo das regras, pecará também contra a contemplação. Um côro que canta assemelha-se à cidade do filósofo. Nem todos saboreiam no mesmo grau os frutos da contemplação. Alguns saboreiam a verdade divina com facilidade. Outros consagram ainda uma laboriosa atenção às regras, mas para que os primeiros possam contemplar melhor. Em compensação todos consagram à obra de Deus um igual amor. Também Deus deixa experimentar às vêzes alguma coisa de sua divina unidade. São graças que os coros bem conhecem e recordam.

Os modos de agir de Deus variam ao infinito. Afirma-se às vêzes poderosamente, apoia-se sôbre sua criatura e, como diz Tertuliano, "modula em seu órgão com suas santas mãos a sublime melodia do Espírito (1)". Outras vêzes à custa de mil solicitudes, como por uma técnica divina, adapta-se à lentidão do espírito criado, adota seus processos, segue a escala do modo humano. O homem não canta como fala. A expressão duma melodia ordenada e suave é fruto de longo trabalho. Deus aprecia êsse sacrifício dos lábios, sinal duma deferência mais amorosa.

---

(1) Nombre musical, I, n.º 51.
(2) **Rev. Grég.**, 1947, p. 140.

(1) Tratado do Batismo, VIII.

Se tentamos êste esbôço muito geral, não foi com a intenção de aprofundar noções já conhecidas, mas sim repor em seu quadro divino os humildes processos da técnica gregoriana. A prática forneceu logo um sério desmentido aos que desprezam ou declaram inúteis tais processos. Aos que lhes exageram a importância, quisemos lembrar a presença na inteligência de uma virtude, que vem a ser **a prudência do artista**, que sabe tirar proveito dos meios e remediar sua insuficiência, que é a serva fiel e desinteressada da obra de arte. Alguns fazem-se campeões da acentuação, outros da precisão; êste canta como harmonista, aqueloutro como paleógrafo. Sòmente a virtude da arte pensa em tudo. Quem a possui é livre. Canta com todo o seu coração.

A obra da oração cantada assemelha-se à primeira criação, quando Deus, soprou um sôpro de vida na face do homem formado do barro da terra. Do lado do homem aparece um esfôrço, um conjunto de processos para modelar uma palavra. Do lado de Deus, há uma condescendência para receber a palavra, para vivificá-la com o sôpro de sua bôca. O corpo e a alma não estão justapostos. Tão pouco a palavra e a oração, a virtude da arte e o Espírito Santo. Assim como as mais simples ações de nossa vida diária tornam-se matéria do sacrifício eucarístico e vão fundir-se na oblação do divino Crucificado, assim as mais delicadas atenções da arte, as pesquisas, os cálculos do espírito, o jogo complexo de todos os movimentos do corpo, tudo o que em nós faz esfôrço para sustentar a palavra cantada, vai perder-se com ela no louvor do Verbo divino por quem tudo foi feito "que é, diz S. Agostinho, como a arte do Deus Onipotente (2)".

"Minha alma, exclama o salmista, bendize ao Senhor, e que tôdas as coisas que estão no meu interior, sejam louvor a seu santo nome (3)!"

---

(2) Livro VI sôbre a Trindade, cap. X.
(3) Salmo CII, I.

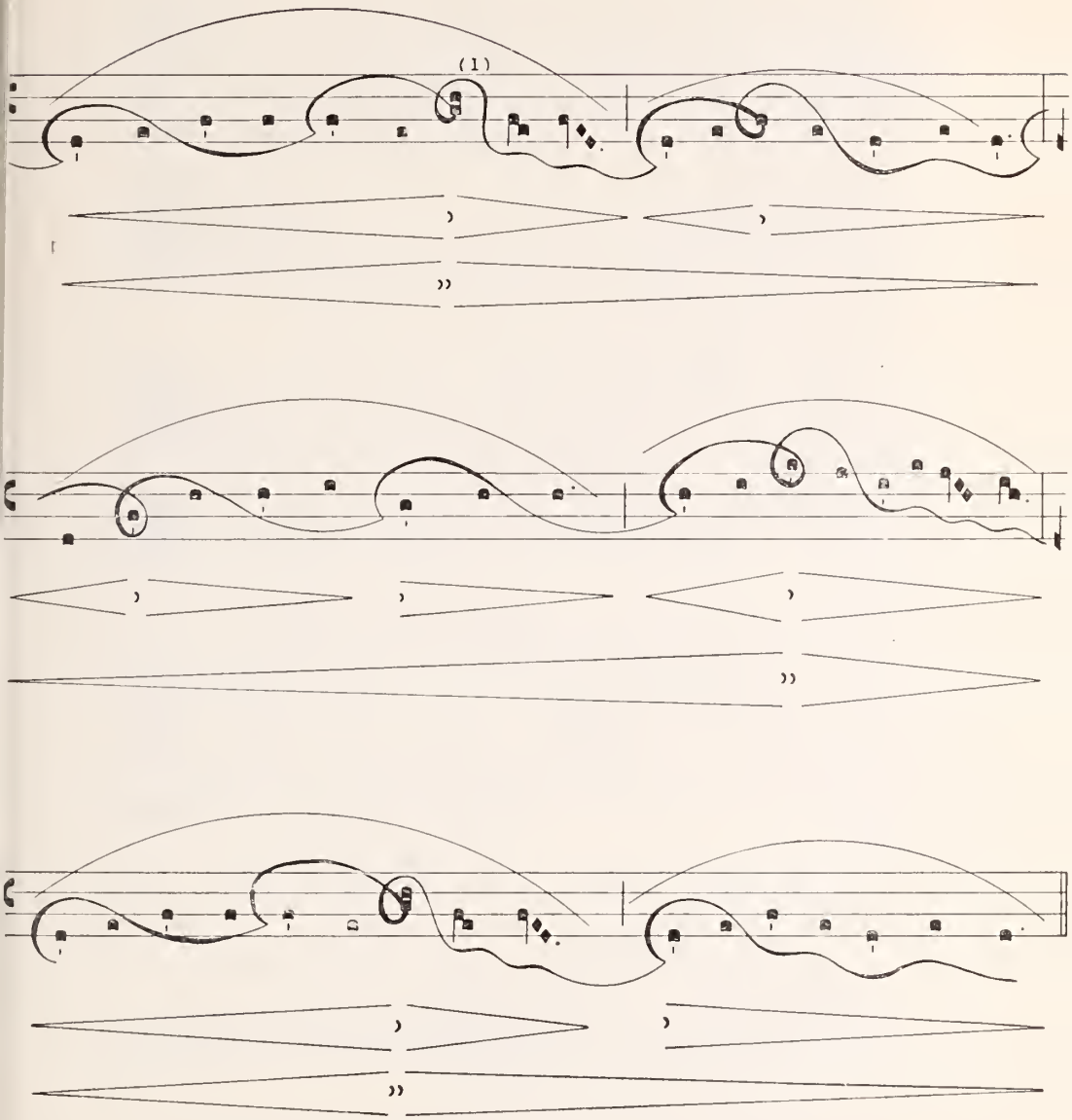
Ó
VIRGEM MARIA,
QUE LEVASTES
A FIDELIDADE AO SILÊNCIO
ATÉ O HEROISMO
ENSINAI-ME A CALAR,
CADA VEZ QUE
O SILÊNCIO VALER MAIS
QUE A PALAVRA.

(São Pio X — *Notas íntimas)*

2.° LIVRO DE CANTO GREGORIANO

(*Direitos reservados*)

Fig. 70:



Neste exemplo — **Tantum ergo, Cantus Hispanus** — notamos três frases em cada estrofe.

1.ª Frase:..**Tantum ergo Sacramentum — Veneremur cernui.**

Esta frase, aliás as outras também, divide-se em dois membros.

1.º Membro: **Tantum ergo Sacramentum** compõe-se rìtmicamente de duas palavras melódicas, obedecendo a primeira ao **Esquema IV** (correspondente às palavras **Tantum ergo**); e a segunda palavra melódica, obedecendo ao **Esquema VIII** (compenetração dos **Esquemas V e VI**).

Os polos expressivos de cada palavra melódica coincidem:

no **Esquema IV**, com a palavra **Tantum**, primeiro T.C. ársico inicial;

no **Esquema VIII** com a sílaba **men**, T.C. mais alto.

Êste primeiro membro tem seu polo expressivo justamente no T.C. mais alto do **Esquema VIII**.

2.º Membro: **Venerémur cérnui** compõe-se de uma única palavra melódica obedecendo ao **Esquema VIII**, tendo seu polo expressivo na sílaba **re**, que se refere ao mesmo tempo à palavra melódica e ao membro.

O polo expressivo da frase tôda se acha na sílaba **men**.

2.ª Frase: **Et antíquum documentum — Novo cédat rítui.**

1.º Membro: **Et antíquum documentum** contém duas palavras melódicas dos Esquemas V e IV, que podem ser também considerados como compenetrados, formando o único **Esquema VIII** (V mais VII — **Et antíquum do** — ilustra o Esquema V e **antíquum documentum**, o Esquema VII).

O polo expressivo da palavra melódica (Esquema VIII) encontra-se no penúltimo T.C.; mas considerando-se duas palavras melódicas cf. figura 70.

2.º Membro: **Novo cédat rítui** compõe-se de uma única palavra melódica obedecendo ao **Esquema VIII**, com o polo expressivo na sílaba **ce**, T. C. mais alto.

Encontra-se o polo expressivo de tôda a frase na sílaba **ce**.

3.ª Frase: **Praestet fides suplementum — Sénsuum defèctui.**

Esta frase é idêntica à primeira. O último membro, querendo-se, pode obedecer rìtmicamente ao **VI Esquema**, por se tratar de cadência final.

Note-se que o polo expressivo de tôda a peça encontra-se na sílaba **ce** de **cédat**, para onde caminham, hierarquizados, todos os polos expressivos das palavras melódicas e dos membros, formando uma grande **prótase**. Daí por diante, até a cadência final, segue-se uma grande **apódose**, um decrescendo.

Queiram conferir e analisar os exemplos já publicados neste Livro, Figs.: 31 — 38 — 44 — 45 — 47 — 50.

3. — **Ligação proporcional.** (1)

A terceira ligação na construção do período oratório ou musical, consiste na **proporção numérica** dos membros entre si.

Para constituir um período em sua unidade, e não menos para encantar o ouvido, é necessário que as divisões dêste período, em incisos e em membros, sejam bem proporcionadas entre elas.

---

(1) Seguimos bem de perto D. Mocquereau.

Estas proporções sendo harmoniosas e largas serão apreendidas fàcilmente pelo ouvido e compreendidas com mais nitidez pela inteligência.

Vimos que a proporção igual, dupla, tripla, etc. penetra no centro dos membros, dos incisos, das palavras, submetendo-as às suas leis. A proporção justa e harmoniosa entre os diversos membros da melodia é a lei principal do **númreo** (2) **musical gregoriano**, como é também a lei capital do **número oratório**. Esta proporção entre os membros não exclui, absolutamente, a harmoniosa proporção entre as menores partes componentes dos membros, isto é, as notas, os tempos compostos. O **número oratório** ciceroniano, com tôda sua liberdade de composição, tem por base os pés métricos; o **número gregoriano**, sem perder sua liberdade de andamento, apoia-se em ritmos binários e ternários.

Cícero descreveu a proporção livre, natural, que convém ao **número oratório** (ritmo oratório), e, Guy D'Arezzo a descreveu para o número musical. Esta proporção livre, natural é que convém ao período gregoriano; não se pode confundir com a proporção artificial da versificação métrica ou tônica; ou com a proporção adotada pela música moderna.

"Êste número, diz Cícero, repousa em determinada medida; esta medida não é determinada por regras fixas, mas pelo sentimento íntimo cujo órgão é o ouvido. Com efeito, o ouvido possui, naturalmente, a medida dos sons: é êle que julga o que é longo ou curto demais. Para não enganar sua expectativa, cada divisão deve ser contida dentro de certos limites. Ir além ou ficar aquém dêstes limites fere o ouvido, frustrando-lhe o prazer a que tem direito." (. J. POTHIER, **Mélopée antique**, p. 181).

De seu lado, Guy D'Arezzo aplicou exatamente tudo isto ao **número musical**. M. Gontier e D. J. Pothier comentaram o Capítulo XV do **Micrologue** de Guy D'Arezzo . Êste comentário foi muito atacado, mas nunca refutado. Eis, brevemente, o que diz D. Mocquereau sôbre a doutrina dêstes dois autores:

"Guy D'Arezzo nos falou já sôbre as divisões do canto: sílabas musicais, neumas e distinções. Note-se que estas divisões, principalmente as distinções e os neumas, cuja variedade feliz não impede a regularidade, devem, para agradar ao gôsto e à razão, ter relações de similitude entre elas. **Rationabilis discretio est si ita fit neumarum et distinctionum moderata varietas ut tamen neuma neumis et distinctiones distinctionibus quadam semper similitudine sibi consonanter respondeant.** (D.J. POTHIER, op. cit. p. 181)".

De quatro maneiras se pode classificar a relação de similitude que deve existir entre as divisões do canto:

1) a do **número dos sons**; 2) a das **pausas**;	ordem quantitativa
3) a dos **intervalos**; 4) a das **cadências**.	ordem melódica.

Já estudamos precedentemente **as pausas (barras) e sua proporção.** Falemos agora sôbre o **número dos sons.**

---

(2) **Número** é sinônimo de **ritmo**; número musical gregoriano é o mesmo que dizer-se ritmo gregoriano.

Com Guy D'Arezzo e seus comentadores, distingamos duas espécies de cantos:

A. os cantos **quase-métricos** (métrici procurati),

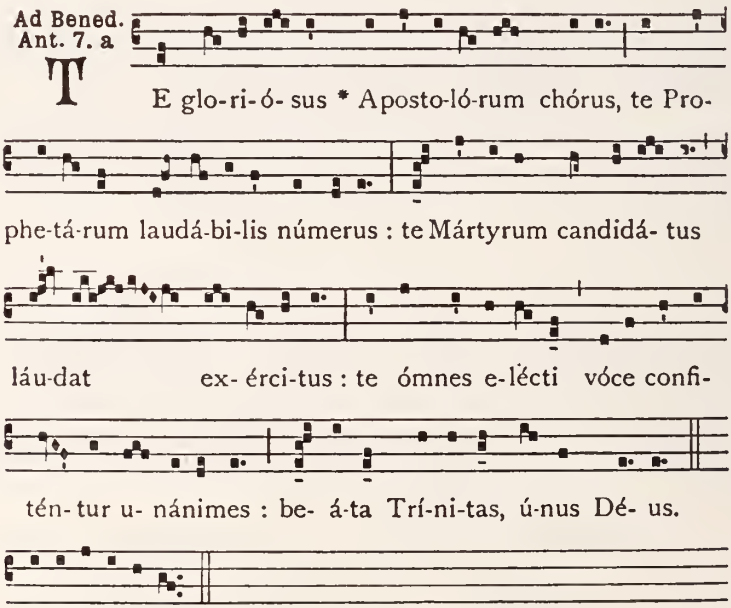
B. os cantos quase-prosaicos (prosaici).

A. Cantos quase-métricos

"Quando as divisões são semelhantes (ou mais ou menos semelhantes) sobretudo no que diz respeito ao comprimento dos membros e ao emprêgo das pausas (barras) que servem para distinguí-los, obtêm-se cantos que, **por analogia**, podem ser chamados métricos. Os membros e as distinções que dividem o canto não são versos, mas imitam os versos; **quase versus.** Não os escandimos, parece só que os escandimos: **scandere videamur.**"

"Cantus procurati, **quos métricos dicere possumus**, diz Aribão, não são métricos mas podemos compará-los ao verso e chamá-los de métricos, pois nestes cantos podem-se medir as distinções. Ex. a Ant.: **Ecce nunc tempus** (Ant. Magnificat Vesp. I Dom. Quar.) e a Ant. **Non vos relinquam orphanos** (Ant. Magnificat I Vesp. Pent.)".

Fig 71:



No ex. da Fig. 71 vemos 3 membros mais ou menos iguais.

Na 1.ª Frase: **Te gloriósus...númerus**, temos:

24 sílabas — 38 notas — 40 tempos simples;

Na 2.ª Frase: **Te Mártirum...exércitus:**

14 sílabas — 38 notas — 40 tempos simples;

Na 3.ª Frase: **Te omnes...Deus:**

26 sílabas — 39 notas — 42 tempos simples.

Aribão mostra que sòmente há **analogia ou similitude** e que a proporção entre os membros pertence ao gênero ritmo livre. Para prová-lo faz uma comparação com o **número oratório** (ritmo oratório), dizendo: "esta proporção é no canto o que a figura denominada **compar** é para os retóricos; esta figura consiste em que os membros têm um número de sílabas **mais ou menos igual**". (Cid. ad Herenn. lib. IV,20).

O texto litúrgico muitas vêzes apresenta esta harmoniosa simetria. E segundo M. Gontier, diversas vêzes foram modificados os textos dos Livros Santos para dar-lhes esta proporção métrica. M. Gontier cita no seu livro **Méthode raisonée de plain-chant, p. 108**, diversos exs. Em grande número de Antífonas isto é muito comum:

I.	Sacerdos et pontifex	7 sílabas
	et virtutum ópifex,	7 "
	Pastor bone in pópulo,	8 "
	ora pro nobis Dóminum.	8 "
II.	Ego sum pastor bonus	7 sílabas
	qui pasco oves meas,	7 "
	et pro óvibus meis	7 "
	pono ánimam meam.	7 "
III.	O Crux benedícta	6 sílabas
	quae sola fuísti digna,	8 "
	portáre regem caelórum,	8 "
	et Dóminum, alleluia.	8 "
IV.	Ancílla dicit Petro:	7 sílabas
	Vere tu ex illis es,	7 "
	nam et loquéla tua	7 "
	manifféstum te facit.	7 "
	etc.	

Com textos tão regulares assim, tão cuidados, **procurati (accurati)**, é fácil obter uma proporção quase métrica e harmoniosa na melodia. Infelizmente isto não acontece nos Ofícios de nossos Próprios modernos!

"Não há necessidade que os textos sejam tão regulares como nos exs. acima. Aribão cita como ex. de canto métrico a Ant. seguinte:"

1.ª Divisão.	Ecce nunc tempus acceptábile,
2.ª "	ecce nunc dies salútis:
3.ª "	commendémus nosmetipsos
4.ª "	in multa patiéntia,
5.ª "	in jejúniis multis,
6.ª "	per árma justítiae
7.ª "	virtútis Dei.

E, D. Pothier apresenta outras Antífonas, chamadas métricas "que se dividem em quatro neumas ou membros cujo comprimento é proporcional, como uma estrofe de 4 versos".

Ant.	Euge serve bone:	6 sílabas — 8 T.S.
	in módico fidélis:	7 sílabas — 9 T.S.
	intra in gáudium:	6 sílabas — 9 T.S.
	Dómini tui:	5 sílabas — 9 T.S.
Ant.	Elisabeth Zachariae:	8 sílabas — 9 T.S.
	magnum virum génuit:	7 sílabas — 9 T.S.
	Joánnem Baptistam:	6 sílabas — 8 T.S.
	Precursórem Dómini:	7 sílabas — 8 T.S.

Os alunos podem procurar outros exs. de **cantos métricos** como êstes. Devem também cf. êstes exs. acima, no **Liber Usualis**, sob ponto de vista literário e musical.

B. Cantos quase-prosaicos

Como diz Guy D'Arezzo, todos os cantos não são igualmente bem cuidados são cantos **quase prosaicos**, nos quais foram pouco observadas as leis de proporção embora os compositores as conhecessem.

Nestes cantos os incisos e os membros mais longos ou mais curtos se misturam como que por acaso, sem discernimento. Apesar disto, alguns dêstes cantos quase prosaicos são muito harmoniosos.

E' que, precisamos distinguir **proporção essencial** e **proporção igual**. A **proporção é essencial**, tanto no ritmo oratório como no ritmo musical; mas esta proporção não precisa ser igual entre membros. O próprio Cícero abonou a asserção de que se produz um aumento de fôrça e de segurança nos incisos de duas ou três palavras, algumas vêzes uma só palavra, lançadas de longe em longe, no meio dos períodos, com cadências variadas.

Diz D. Mocquereau, e os exs. abaixo são dele, que existe uma inegualdade harmoniosa admitida tanto pelo ritmo oratório como pelo gregoriano; o compositor usa desta liberdade freqüentemente, guiado pelos próprios textos.

Fig. 72:

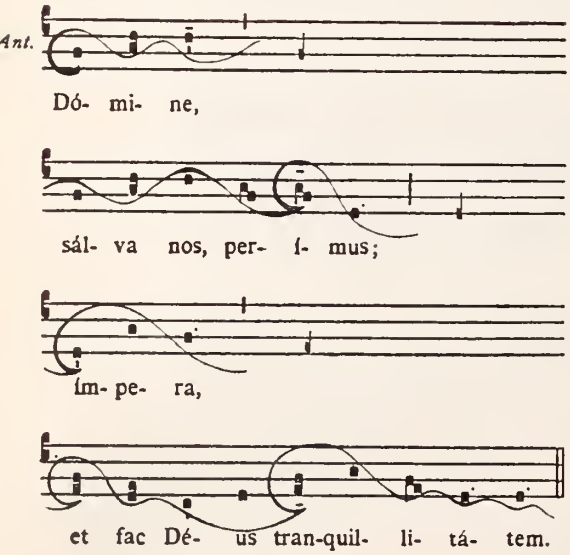
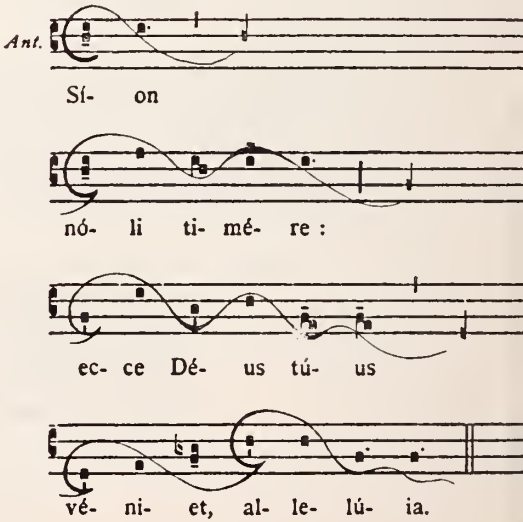
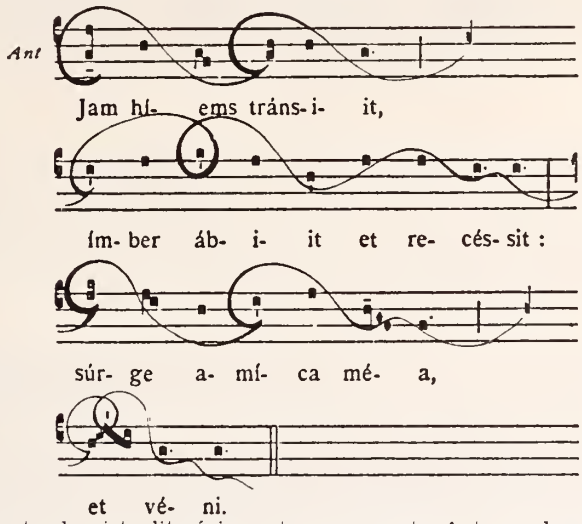


Fig. 73:



Outras vêzes o compositor, para dar uma proporção mais igual às suas frases, alonga um membro curto demais por meio da música. Cf. ex. abaixo, no 4.º membro desta Ant.: **et veni.**

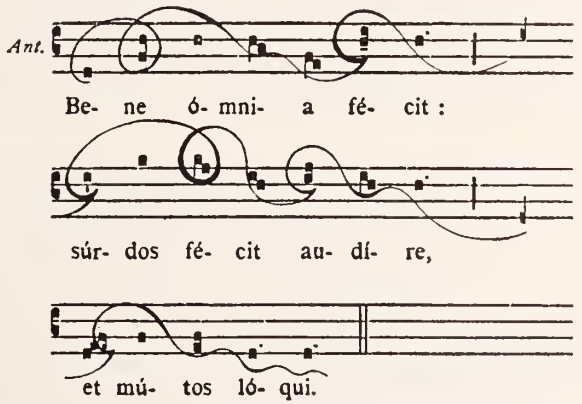
Fig. 74:



Sob o ponto de vista literário, note-se que esta Ant. se classifica mais como prosaica, vejam o n.º de sílabas de cada membro; mas sob o ponto de vista musical, pode ser classificada como métrica: os 3 primeiros membros têm de 10 a 12 T.S. e o último só tem 9; mas o **ritenuto** que afeta êste membro, o faz quase atingir um décimo de tempo.

Na Ant. seguinte, nota-se também a mesma preocupação do compositor em alongamento e proporção.

Fig. 75:



Na grande maioria das peças gregorianas, enfim, pode-se dizer que o compositor procura chegar a uma correspondência aproximativa de comprimento entre os membros da frase.

(Continua)

ESCLARECIMENTOS PEDIDOS

II

O EPISEMA E O RITMO

Princípio geral

Em si, o episema não modifica o ritmo.

Exceção. — Quando nenhum outro fator rítmico intervém, o episema pode ser considerado como uma nota longa que atrai normalmente o ictus.

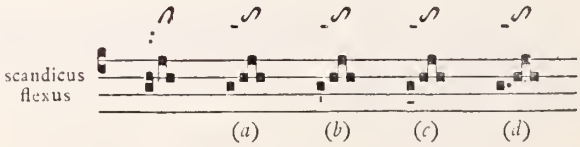
Isto se dá nos melismas puros, quando por ex.:

1.º Uma nota episemática que não é precedida ou seguida imediatamente por uma nota dobrada qualquer. Ex. Cf. Grad. **Unam petii**, duas vêzes na sílaba **lo** de **seculorum** (2.ª nota do tórculus e 2.ª nota do tórculus resupinus). — Ant. **Venit lumen tuum**, nas palavras **Dómini** e **géntes**.

Nestes exs. vemos que os episemas acarretam invencìvelmente o ictus.

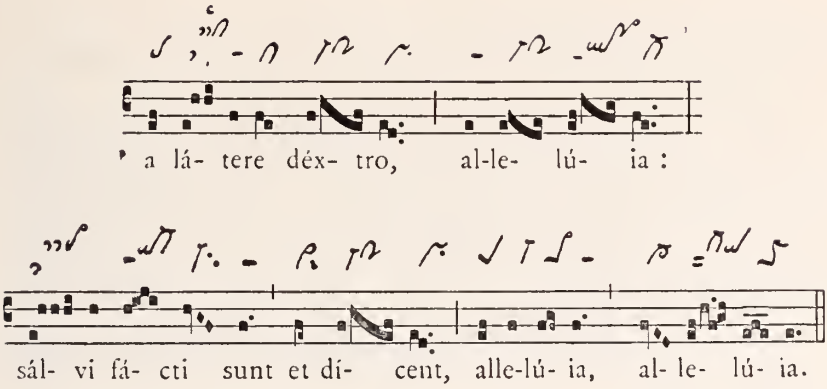
Ao passo que nos exs. abaixo o episema fica no levantar do ritmo, logo, não pode levar o ictus. Cf. Ant. **Tecum princípium** na palavra **die**, na palavra **sanctórum** (sílaba **cto**) e na palavra **útero** (sílaba **te**) — Ant. **Quem vidistes pastores**, na palavra **quem**.

2.º Quando o episema afeta uma nota isolada que precede um neuma de ao menos três notas, pertencendo tudo a uma sílaba. Neste caso, o episema atrai o ictus e pràticamente esta nota que recebe o ictus e o episema horizontal se torna neuma praepunctum.



Muitas vêzes o **Liber Usualis** e o **Gradual Romano** não trazem o episema nesta nota, mas devemos colocá-lo. (Cf. a REVISTA GREGORIANA n.º 15 e 16 — Maio, Junho — Julho, Agôsto de 1956 pag. 40).

Não se deve confundir êste neuma com o **tórculus resupinus desagregado**: Cf. nos exs. adiante as palavras **dextro** e **dicent**, onde se encontram neumas desagregados.



3.º Quando o episema está colocado **em cima** de um podatus. Neste caso o episema afeta unicamente a 2.ª nota do neuma, do podatus; e por causa da relação de breve e de longa que se estabelece necessàriamente entre as duas notas (a 1.ª nota do podatus fica no levantar do ritmo elementar e a 2.ª no repouso do mesmo ritmo) o ictus se coloca na mesma nota afetada pelo episema horizontal. Ex.: Ant. Magnificat, **Magi videntes**, I Vésperas da Epifania, na palavra **Hoc**. Fora dêstes casos, o episema sublinha o ritmo sem nada lhe mudar; portanto, pode ser encontrado ora no ictus (na tesis), ora no levantar (na arsis).

1.º Episema no levantar

Princípio.

> **No levantar do ritmo, o episema sublinha o arredondado natural da arsis; logo, não deve esmagar a arsis por meio de um alongamento exagerado que correria risco mudar o ictus de lugar.**

Nada de **mais gregoriano** que êste arredondado, êste "plainar" do elan rítmico, da arsis, **sobretudo quando esta arsis concorda com o acento tônico latino.**

Todavia, o emprêgo do episema neste caso é relativamente raro. Podemos distinguir três aplicações do episema horizontal no levantar do ritmo:

a) **No acento tônico**, onde os dois ritmos — o da música e o da palavra se encaixam maravilhosamente um no outro.

E' o caso mais frequente e mais expressivo.

O episema horizontal, neste caso, deve sublinhar o acento tônico com carinho, fazendo esperar, levemente, o pousar doce do ictus. Ex. Ant. do Magnificat, em Vésperas da 4.ª feira de Páscoa — **Videte manus meas**, na sílaba **me** de **meas**, cujo punctum deve vir com o episema horizontal — Intróito de uma Virgem não Martir, II Missa **Vultum tuum**, na 3.ª pauta, palavra **adducentur** (cen).

Tome-se muito cuidado para não usar de rudeza nem de precipitação como que retirando a nota logo que fôr cantada ou então pesando de tal maneira nesta nota episemática que ela ficaria transformada em tesis

quando é arsis. Tal processo roubaria tôda a delicadeza com que deve ser emitida a nota episemática.

b) **Deante de uma nota longa:** Pressus, oríscus em uníssono, stróficus, nota pontuada.

O episema horizontal, neste caso, apenas lembra, com um pouco de insistência, a nuance de estilo comum em semelhante caso e que consiste em evitar, por meio de um leve alargamento, a queda vertical sôbre a longa. Aliás, já temos tido ocasião de chamar atenção dos alunos sôbre o fato de que tôda longa deve ser preparada. Ex.: 4.º Ant. II Vésperas da Festa da S.S. Trindade, **Laus Deo Patri** (Laus) — 5.ª Ant. de Laudes da Festa do S.S. Sacramento, **Vincenti dabo manna** (Vin) — Ant. de Vésperas (memória do Dom. da Féria após o 4.º Dom. Quar.), **Propheta magnus,** na palavra **nobis** sílaba **no.**

Neste caso, o episema pode coincidir ou não com o acento tônico. Quando coincide, trata-se de um processo muitas vêzes empregado pelos compositores para restabelecer o acento tônico no levantar do ritmo; caímos, então, no caso precedente.

c) **Fora do acento tônico.** Trata-se, na maioria, de um caso de liquescência que o compositor quis sublinhar a importância expressiva por qualquer coisa mais que um simples neuma liquescente comum: Cf. 1.ª Ant. I Vésperas dos Apóstolos e Evangelistas "**Hoc est praeceptum meum**" — 1.ª Ant. I Vésperas Natal, "**Rex pacificus**" — 1.ª Ant. Laudes Natal, "**Quem vidistis**".

Para executar-se bem êste caso, observe-se o seguinte princípio aplicado a tôda e qualquer liquescência: **uma articulação bem detalhada.** No caso precedente, de acréscimo do episema horizontal à liquescência, deve além disso **insistir** na nota episemática.

Algumas vêzes também o episema no levantar do ritmo precede imediatamente uma palavra que o compositor quis pôr em relêvo, distinguindo-a do que precede. Faz-se um pouco como quando paramos um instante antes de dizer alguma coisa importante que se queria pôr em evidência.

A mesma coisa se produz no interior de uma palavra quando o episema horizontal precede o acento tônico. Ex.: Ant. Magnificat II Vésperas Festa de São Lourenço: **Beatus Laurentius,** na 3.ª pauta na palavra **Assatum** (o punctum da sílaba **As** deve levar um episema horizontal).

Existe uma nuance, de estilo muito gregoriano, que destaca e sublinha o acento tônico retardando levemente a emissão da sílaba acentuada. Mas deve-se ter cuidado aqui, neste caso, mais que em qualquer outro, de não alongar o episema. E' mais um sinal negativo, um convite para não se precipitar, para bem se frasear, sem escorregar sôbre as palavras e as sílabas. Todavia, não nos julguemos obrigados a nos lançar sôbre o que se segue, sob pretexto de evitar um alongamento excessivo. Visto como o episema horizontal está justamente colocado ali para evitar êste defeito !

Pròximamente, veremos: **o episema e o ictus, o episema e o T.C., o episema e o grande ritmo, o episema e a interpretação.** Preferimos dar por partes, para que os alunos procurem êstes casos no L. Usualis ou no Antifonário Monástico, para bem se imbuirem destas teorias.

60. — Pe. O.T. — Sim. Tem razão. Procure que seus alunos compreendam e **vivam**, antes de tudo, o ritmo gregoriano. O Canto Gregoriano é essencialmente rítmico. E todo seu segrêdo aí está. O estudo paleográfico da notação gregoriana é empolgante, não resta dúvida; é necessário para bem se interpretar até os sinais rítmicos de Solesmes — sinais indispensáveis para a compreensão mais rápida e mais segura da forma musical e para uma execução uniforme. Mas, lá vem o **mas**, para realizar uma boa interpretação da notação gregoriana, impõe-se uma cultura geral musical e gregoriana, antes de tudo. De modo especial um conhecimento básico, firme, eficiente dos princípios rítmicos. Quando seus alunos estiverem **senhores** dos conhecimentos técnicos da rítmica gregoriana, então, sim, um conhecimento, ao menos sumário e **bem preciso** de certos dados paleográficos, muito contribuirá para a boa interpretação. Mas comecemos pelo **começo**; temos muito que fazer ainda, em matéria de ritmo. Em seu tempo a REVISTA GREGORIANA tratará do assunto.

FESTA DE S. PIO X

3 de setembro

A REDAÇÃO pede-lhe arranjar, até a festa do seu Santo Protetor, novos assinantes, propagando a REVISTA GREGORIANA e a sua SEPARATA "**Pergunte e Responderemos**".

Não será um bom meio de patentear ao nosso Grande Santo o nosso desejo de imitá-lo em seu amor pela SANTA IGREJA?

VIDA DO INSTITUTO PIO X

16 de Março — Após três mêses de férias, o "Instituto Pio X" recomeça, neste dia seus trabalhos com a aula inaugural dada por D. João Evangelista Enout O.S.B. Lá estavam nossas alunas e ex-alunas reunidas num encontro fraternal e amigo. Não foi uma aula estritamente oratória. Era um sábado às 14 horas. E, conforme a tradição de nosso Instituto, as tardes de sábado destinam-se às aulas práticas, ensaios de conjunto. Estávamos começando o ano letivo, e era preciso **começar** sem perda de tempo. Pensávamos já no vasto programa de Semana Santa a recordar. Assim, após breves palavras de incentivo e acolhimento, D. João Evangelista iniciou a repetição de algumas peças gregorianas como o **Glória Laus — Christus factus est** — etc. Então... quem não recordou, com alegria mesmo, a gravação do **Disco da Semana Santa**, tão esperado desde Janeiro e que estava, enfim, pronto para a divulgação! Foi bom êste primeiro ensaio. Disse-nos D. João que "os três mêses de férias sedimentaram bem todo o trabalho, intensivo, de apuração das peças gregorianas que precedeu a gravação".

Reabertas as aulas, começaram normalmente nossos cursos de 1.º — 2.º e 3.º Anos gregorianos — Curso de Impostação da Voz e um novo Curso de formação de Professôres para oensino da música, figurada e gregoriana, à criança, pelo MÉTODO WARD. (A Revista Gregoriana n.º 2 Março-Abril de 1954, já publicou um artigo com o título "A educação da voz" de Madame Justine Ward).

Êste ano, nosso quadro de Professôres foi acrescido com a presença de D. Daisy Alcalá, formada pelo "Institut Grégorien de Paris" em Canto Gregoriano e Método Ward. A ela, então, confiamos a responsabilidade desta última Cadeira.

O Instituto Pio X abriu dois Cursos para o ensino dêste Método a Professôres; um na Séde de nosso Instituto e outro na Faculdade Santa Úrsula. Êstes Cursos vão muito bem e despertam vivo interêsse.

"O Método Ward é um Método americano, que permite ensinar a Música e especialmente o Canto Gregoriano às crianças de 6 a 10 anos — de tal maneira que com 9 anos possa-se pôr entre as mãos de tôdas as crianças batizadas o Kyriale, e com 10 anos o livro de Canto Gregoriano com notas quadradas".

A Revista Gregoriana n.º 22 publicará, se Deus quiser, um artigo bastante explicativo e completo sôbre a origem e aplicação do Método Ward.

Também, abrimos dois novos Cursos para vozes masculinas; um de Canto Gregoriano a cargo do Revmo. Pe. Amaro Cavalcanti e de D. João Evangelista Enout O.S.B. e outro de Impostação da Voz com a Professora Clarisse S. Rosembaum.

O 1.º conta já com 15 alunos matriculados e vai sendo seguido com entusiasmo. Ir. Marie-Rose deseja muito que, na festa de São Pio X — 3 de setembro — as vozes masculinas dêste Curso possam alternar com as vozes femininas. No próximo número o Revmo. Pe. Amaro Cavalcanti nos dará notícias detalhadas.

O 2.º está frequentado por 6 universitários.

Assim, em plena labuta, o "Instituto Pio X" prepara, por meio de seus Cursos, **Homens, Senhoras** e **Crianças** para o apostolado do Canto Gregoriano — a voz da LITURGIA.

2 de Abril. — O "Instituto Pio X" realizou sua primeira Manhã de Formação. Missa com **Kyrie — Sanctus** e **Agnus Dei cantados.** Ao Evangelho umas palavras de D. João Evangelista Enout; café e Conferência.

A próxima reunião será dia 14 de maio (2.ª terça-feira do mês). Esperamos a presença de tôdas as nossas alunas e pessoas simpatizantes.

Terminamos aqui nossa crônica com uma palavra de profunda gratidão a Mons. Emmanuel Barbosa que nos abriu as portas da Confederação Católica Arquidiocesana para o funcionamento de alguns Cursos do Instituto Pio X na Cidade, R. São José 90, 21.º andar, ficando os outros em nossa séde, R. Real Grandeza, 108, Botafogo.

Ir. Maria Lina, o. p.

A REVISTA GREGORIANA

precisa de pessoas dedicadas que se tornem **correspondentes-propagandistas** nos Estados do Norte, do Centro e do Sul do Brasil. Queiram escrever à REDAÇÃO apresentando suas condições. O trabalho não é oneroso e SÃO PIO X os abençoará.

Queira tomar nota por favor

Semana de Estudos Gregorianos

RIO DE JANEIRO

de 18 a 28 de Julho de 1957

Para informações: — Instituto

Pio X — R. Real Grandeza, 108

BOTAFOGO

2.º — Disco **Long-play** da Semana Santa — à venda na Confederação Católica Arquidiocesana, R. São José, 90, Sala 2108 — Cr$ 300,00 mais o porte.

3.º — Breve sairá a 2.ª Edição dos "**Planos de Leitura da Sagrada Escritura**". Façam seus pedidos.

4.º — As publicações do Instituto Pio X encontram-se à venda nas Livrarias — Ed. Vozes — Agir — Livraria Missionária — Livraria Lumen Christi — Centro Catequético — Livraria Dom Bosco — Faculdade Santa Úrsula — Confederação Católica Arquidiocesana e no Instituto Pio X.

5.º — Restam-nos apenas 60 coleções completas dos anos de 1954 — 1955 — 1956 da REVISTA GREGORIANA, que são vendidas a Cr$ 90,00 cada ano.

6.º — Temos falta das Revistas n.º 5 e n.º 18. Aceitamos a devolução de qualquer dêstes números que possam estar sobrando entre nossos leitores e amigos.

7.º — FESTA DE SÃO PIO X — 3 de Setembro. Fazemos um apêlo aos Colégios para prepararem suas alunas no canto da **Missa IV e Credo I**. Assim que estiver pronto êste **Comum**, o Instituto Pio X se encarregará dos ensaios finais reunindo 3 ou 4 Colégios de cada vez.

A SEMANA DE ESTUDOS GREGORIANOS será êste ano no **Rio de Janeiro.**

LOCAL: Rua da Glória, 78, no Externato "Angelorum". De 8 hs às 11 hs e de 14hs às 17 hs.

Haverá cursos de:

Canto Gregoriano — Método Ward — Impostação da voz e dicção — Ensaios.

Inscrição: Cr$ 300,00 (mas que ninguém se abstenha por motivo pecuniário: entenda-se fraternalmente com a Direção).

INSCREVAM-SE LOGO

NINGUÉM AMA O QUE NÃO CONHECE.
PROCURE CONHECER MELHOR A DEUS,
E MAIS O AMARÁ.

"PERGUNTE E RESPONDEREMOS"

Com êste título abre-se uma Caixa Postal destinada a fornecer esclarecimentos sôbre assuntos filosóficos e religiosos.

As respostas estão a cargo de D. Estêvão Bettencourt O.S.B. e são publicadas em fôlhas anexas à REVISTA GREGORIANA do Rio de Janeiro (Rua Real Grandeza 108).

Cada autor de questão será atendido direta e gratuitamente, mesmo antes da publicação na Revista; queira, pois, indicar o respectivo endereço e pseudônimo.

"PERGUNTE E RESPONDEREMOS"

Caixa Postal 2666

Rio de Janeiro

Na COLEÇÃO PIO X, n. VI, o Instituto Pio X do Rio de Janeiro aprosenta o PLANO de LEITURA da SAGRADA ESCRITURA organizado por M. Marie de la Trinité o. p., com adaptação e explicações de D. Estêvão Bettencourt O.S.B.

Apresentação em 15 fichas, num envelope — (20,000).

NATAL		
dez.	Romanos	
25	1 - 2	2
26	3 - 4	2
27	5 - 7	3
28	8 - 9	2
29	10 - 11	2
30	12 - 14	3
31	15 - 16	2
jan°	1 Cor.	
1	1 - 3	3
2	4 - 7	4
3	8 - 10	3
4	11 - 13	3
5	14 - 16	3

O tempo que decorre desde Natal até o domingo da Septuagésima é consagrado à reflexão sôbre o dom da Encarnação. Em vista disto, recorremos às epístolas de **São Paulo**, que desvendam aspectos do tema "Cristo em nós e nós em Cristo" (cf. Rom 6,11 e Gál 2,19s).

São Paulo não foi companheiro de Cristo peregrino na terra; provàvelmente nunca viu o Mestre na carne mortal. Começou a conhecer o Senhor depois da Ascensão, quando, já glorificado, prolongava de modo misterioso ou místico sua presença no seu Corpo que é a Igreja (cf. Col 1,24). Por conseguinte, a doutrina do Corpo Místico marca profundamente a concepção cristã de São Paulo. O que o Apóstolo explana não é tanto a vida mortal de Cristo, mas o desdobramento dessa vida e de seus mistérios através dos séculos; Paulo dá a ver que Aquêle que, tomando a natureza de Adão, se deixou conter pelo espaço e o tempo, agora abraça todos os espaços e tempos, pois é o Senhor e Cabeça.

O plano distingue, depois de Natal, um primeiro período até 13 de janeiro (oito dias após a Epifania), em que ressoam ainda vivamente os ecos da Natividade. Essas três semanas, de

DEPÓSITOS:

Instituto Pio X do Rio de Janeiro — R. Real Grandeza, 108 - Botafogo - Rio

Confederação Católica Arquidiocesana — R. São José, 90 - 21.° and — Rio

Livraria "Lumen Cristi" — Mosteiro de S. Bento — Rio — C. Postal 2.666

Imprimatur :
26 nov. 1956
Mons. Caruso
Vigário Geral
Rio de Janeiro

LEITURA QUOTIDIANA

Colunas:

1 — data da leitura;

2 - capítulos para ler;

3 - n.° de capítulos por dia.

ORDEM DOS LIVROS

A ordem dos livros segue, o mais perto possível, a da liturgia.

Quando o plano dela se afasta é para:

1. dar lugar aos livros que não são usados na liturgia quotidiana; êstes livros vão sublinhados;

2. assegurar a mesma proporção de leitura por dia, conforme os gêneros.

Refrigeradores

Climax

para o conforto no lar!

Agora, equipados com o novo compressor P-91, fabricado sob licença da Tecumseh Products Co., o refrigerador Climax dá maior rendimento com menor consumo

O novo compressor garante funcionamento perfeito e silencioso

fabricados e garantidos pela IND. PEREIRA LOPES S/A

S. Carlos - Est. S. Paulo

COMPRESSOR P-91

DISTRIBUIDORES EXCLUSIVOS:

Para Estado de São Paulo e o Sul

Isnard & Cia. S.A.

MÁQUINAS

Av. São João 140 • Fone 4-[illegible] • São Paulo

Para o Norte

J. Isnard S.a

MÁQUINAS e [illegible]

Rua Barão Areia 13 • Rio de Janeiro

UBI

CARITAS et AMOR

DEUS

IBI EST

For use in Library only

Princeton Theological Seminary Library

1 1012 01459 9213

For use in Library only